BRAVO!

DEZEMBRO 98 – ANO 2 – Nº 15 – R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

LIVROS
FILME E BIOGRAFIA REMONTAM O JOGO LITERÁRIO DE CORTÁZAR

DANÇA
A BELA ADORMECIDA DESPERTA O MUNICIPAL DO RIO

ARTES PLÁSTICAS
EM RETROSPECTIVA, A ARTE SEM LIMITES DE LYGIA CLARK

ROBERTO BENIGNI
ENTREVISTA EXCLUSIVA COM O CINEASTA QUE FAZ DOER COM O RISO EM *A VIDA É BELA*

O músico absoluto

Agora em gravadora e grupo à altura de sua superioridade, o brasileiro ANTONIO MENESES repassa, em entrevista exclusiva, a trajetória que fez dele o maior violoncelista do mundo

BRAVO!

DEZEMBRO 1998 – NÚMERO 15 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Antonio Meneses, em foto de Eduardo Simões. Nesta pág. e na pág. 6, Eugênio Kusnet, Maria Della Costa e Edmundo Lopes em *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh, 1954

CINEMA

TEATRO E DANÇA

MÚSICA

FOTO ARQUIVO MULTIMEIOS/DIVISÃO DE PESQUISAS - IDART - CCSP

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

ARTES PLÁSTICAS

LITERATURA

SEÇÕES

Parabéns pela revista de novembro! O ensaio fotográfico com Marisa Monte ficou realmente lindo! Idem a matéria com o talentosíssimo Mikhail Baryshnikov.

Alessandra Augusta
via e-mail

Senhor Diretor,

Bienal

O suplemento especial sobre a 24ª Bienal de São Paulo, uma das mais importantes do mundo, arrasou. Com artigos de *experts*, o caderno ajuda quem visita a mostra. A antropofagia, tema da Bienal, é abordada de forma magnífica, com todos os seus elementos estéticos. **BRAVO!** cumpriu seu papel de expor idéias, incentivar o debate e deixar o leitor bem informado. Parabéns!

Osvaldo Bellarmino Jr.
Belém, PA

Quero enviar os meus parabéns a Teixeira Coelho pelo pertinente artigo *Monomania Nacional*, questionando o (no meu entender) perigoso superpoder que os curadores se auto-atribuem. Há uma verdadeira "moda", em que as obras, consideradas prontas pelos seus autores, são encaradas como mera matéria-prima para comprovações de teses pessoais, que muitas vezes estão muito longe das idéias dos próprios artistas. Algumas vezes, esses "supra-artistas" se julgam no direito de pegar obras, de dois ou mais artistas, e misturá-las, fundi-las numa única, para criar novas situações, como aconteceu na última edição da Documenta de Kassel. Além de muitas vezes criar uma leitura simplificante e reducionista das obras, acabam também por pô-las em situações e agrupamentos no mínimo duvidosos, o que pode até mesmo comprometer a compreensão das propostas originais dos artistas. Com muita felicidade pude ver que mais alguém se preocupa com esse assunto, que precisa ser discutido e revisto.

Fabio Carvalho
Rio de Janeiro, RJ

Haroldo de Campos

Que bela crítica a de Miguel Sanches Neto, *O Fukuyama da Poesia*, ao livro do Haroldo de Campos! Além de ser muito elegante – e de ser uma crítica, mesmo, e não aquela famosa resenha disfarçada –, me foi muito instrutiva, por contextualizar o autor e sua obra na história. No mais, ao ler os poemas dos Campos, volta e meia experimentei a sensação de estar lendo/vendo algo interessante e vazio. Ou cheio demais. É certo que qualquer obra de arte necessita de um contexto para ser compreendida, mas nenhuma obra de arte precisa ser, necessariamente, uma demonstração teórica. Mesmo porque quem desconhece a teoria fica perdido (o que acontece no meu caso). Novamente, parabéns!

Anna Toledo
via e-mail

Mais vale um Haroldo de Campos na contramão do que um Miguel Sanches Neto esbravejando pela tradição (família e propriedade?). Aliás, na próxima vez em que for renovar a assinatura desta revista, pensarei duas vezes se vale a pena ficar saltando as páginas infectas de olavos e tolentinos com o que há de mais reacionário e conservador. Viva Oswald! E, por falar em Haroldo, venho pedir uma reportagem com ele; afinal, se esta revista publica Bruno Tolentino, por que não dar mais espaço à inteligência, à coragem, à criatividade, à ousadia?

José Carlos
via e-mail

Ensaio!

Brilhante o ensaio de Sérgio Augusto, *De Volta para a Frente*, na edição de outubro. Os jornalistas de certas revistas deveriam ler a matéria; quem sabe se sensibilizariam e parariam de gastar papel à toa escrevendo bobagens. No mínimo, a ecologia agradeceria. Há também a questão de que essas péssimas revistas têm público, e como! Não bastam boas escolas de jornalismo. O nível e a qualidade de escolarização do povo são, como estamos cansados de saber, precários. Só quem nunca leu bons livros se contenta com esse jornalismo marginal. Parabéns à revista **BRAVO!**.

Maria Auxiliadora
Goiânia, GO

FAU – 50 anos

Excelente a matéria sobre os 50 anos da FAU, na edição de novembro. Bom saber que temos uma faculdade que consegue formar tão diversos profissionais. A respeito da referência ao Teatro São Pedro, estranhei o fato de somente uma das autoras ter sido mencionada. O projeto foi feito pela Teuba Arquitetura e Urbanismo e teve como arquitetas responsáveis Christina de Castro Mello e Rita de Cássia Alves Vaz.

Maria Mello
via e-mail

Vaclav Havel

Na nota sobre o romance de Milan Kundera, *A Identidade*, na edição de novembro, há uma incorreção: já existe um livro de Vaclav Havel editado no Brasil. Trata-se de *Cartas a Olga*, editado pela Estação Liberdade.

Reynaldo Damazio
São Paulo, SP

Músico brasileiro

Uma revista cultural da envergadura de **BRAVO!** tem por obrigação destacar a música não somente de maneira informativa mas também formativa. Refiro-me especificamente ao trabalho desenvolvido pela Osesp e pela Osusp. Frustrou-me encontrar duas páginas de críticas à Royal Concertgebow, ouvida por poucos eleitos, que em grande parte dormiram durante a execução de *Metamorfoses* (estive lá e comprovei) e, em geral, não prestigiam o músico erudito brasilei-

(CONTINUA NA PÁG. 13)

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 8)

ro, o qual, por essa mesma razão, não permanece no Brasil. Viva o esforçado e surpreendente músico brasileiro. Esse papel **BRAVO!** ainda precisa cumprir.

José A. Maluf de Carvalho
via e-mail

Nesta edição, além da reportagem de capa dedicada a um músico brasileiro, o leitor encontrará ainda reportagem sobre a inauguração da nova sede da Osesp. ***BRAVO!*** *trata da atividade musical brasileira em todas as suas edições, seja por meio de entrevistas com músicos, seja por indicação de suas apresentações, seja pela divulgação de sua produção fonográfica. Alguns exemplos, restritos ao âmbito paulista: a edição de maio traz reportagem com John Neschling e Isaac Karabtchevsky e a atuação dos dois à frente da Osesp e da Orquestra Sinfônica Municipal, respectivamente. Na mesma edição, a crítica do mês é dedicada à* La Cenerentola, *ópera com a Osesp que reinaugurou o Teatro São Pedro. Na edição de julho, um caderno especial de 32 páginas foi dedicado à história do Festival de Inverno de Campos do Jordão, escola e palco essenciais ao desenvolvimento do músico brasileiro.*

Cacilda Becker

Adorei **BRAVO!** de setembro sobre Cacilda Becker. Agora vou assinar a revista. Sempre gostei dos ensaios de Tolentino e outros, mas agora estou convencida. Trabalho com teatro há dez anos e, recentemente, estudei muito sobre Cacilda e Glauce Rocha, outra excelente atriz que, assim como Cacilda em São Paulo, foi o grande foco de resistência, no Rio, contra a censura.

Andrea Pinheiro,
via e-mail

BRAVO! On Line

Excelente a publicação de **BRAVO!** na Internet. Um basta à navegação sem destino: agora nós temos um porto seguro.

Cristina Barreto
Mossoró, RN

Já adquiri dois exemplares de **BRAVO!** e fiquei com vontade de ler mais! Como não posso assinar uma revista como a de vocês, vou aproveitando via on line, nos intervalos do trabalho. Parabéns pelo excelente trabalho.

A. M. Chaves
via e-mail

Parabéns a todos de **BRAVO!** pela página na Internet.

Walter Ney
Londrina, PR

Bravíssimo

BRAVO! é uma excelente revista, que faltava realmente para as pessoas de bom gosto ou que querem vir a tê-lo. Parabéns!

May Rubião
via e-mail

A primeira vez que vi **BRAVO!** nas bancas, pensei tratar-se de uma publicação estrangeira. Surpreendi-me ao passar os olhos pelo conteúdo e descobrir que tinha encontrado uma publicação brasileira de qualidade total, recheada de tudo aquilo de que mais gosto. Comprei, não resisti, fiz a assinatura e, a cada novo número, me certifico de que empreguei bem meu dinheiro. Parabéns a todos da equipe de **BRAVO!**, que não negligenciam a inteligência do leitor brasileiro, que gosta de bons textos e de uma revista com conteúdo.

Silvia Regina Giordano
Santos, SP

Descobri **BRAVO!** recentemente e, depois de tê-la degustado, já estava ansioso pela nova edição. Apesar de leigo (minha área é o direito), apenas um admirador do mundo das artes, sempre que recebo *Veja*, a primeira coisa que faço é ir ao final da revista, onde está a seção de artes. Agora, ainda que continue a fazer isso, fico ansioso pela nova edição de **BRAVO!**. Parabéns e sucesso!

Márcio F. Belo
Rio Grande do Sul

É um verdadeiro prazer adquirir meu exemplar de **BRAVO!** a cada início de mês. Todos vocês merecem parabéns pela qualidade da edição, pelas matérias, pelas informações e pela seriedade desse jornalismo. Era o periódico que realmente nos faltava!

Zileni Craveiro
Brasília, DF

Sou encantada com **BRAVO!**, com as matérias, os temas, a profundidade de análise e até com as polêmicas (que bom que são boas polêmicas!). É um prazer a cada mês.

Maria Elisa Brandão
Belo Horizonte, MG

Parabéns a todos que colaboram para que **BRAVO!** chegue às bancas. Esta, sim, é uma revista que trouxe de volta o prazer de ler: dá vontade de economizar leitura para momentos especiais.

Jair Jr.
via e-mail

BRAVO! On Line de cara nova

Nova tecnologia possibilita a criação de uma página com som e movimento

Seis meses depois de estrear na Internet, **BRAVO! On Line** apresenta neste mês um novo projeto visual na rede. Conseqüência do sucesso do site da revista, o novo design vai tornar a navegabilidade mais rápida, direta e fácil, com o uso de *plug-in* multimídia (a tecnologia Flash 3), que possibilita recursos como movimento e som na web. O primeiro teste para utilização efetiva desses recursos no site de **BRAVO!** veio a público com o lançamento, em outubro, da versão on line do *Guia da 24ª Bienal de São Paulo*, que continua disponível aos internautas até o fim da exposição, no dia 13 de dezembro. A data marca também o encerramento da pesquisa sobre artes plásticas que **BRAVO! On Line** realiza com os internautas. Os resultados serão divulgados em breve.

Em destaque, novo logotipo de Bravo! On Line

Serviço atualiza roteiro

Agenda de artes e espetáculos será atualizada todos os dias

Além da nova programação visual, o site de **BRAVO!** oferece um novo serviço. A partir deste mês, ao acessá-lo, o internauta vai receber diariamente informações com o que há de melhor na programação cultural do país. A seção *BRAVO! Hoje*, identificada logo na página de abertura, passa a ser atualizada todos os dias e vai indicar, além da programação cultural, as matérias que tratam do tema do dia publicadas em qualquer uma das duas versões da revista. Ao se informar, por exemplo, o dia da estréia do filme *Carne Trêmula*, do espanhol Pedro Almodóvar, estará disponível também a crítica do filme já publicada.

Quem é quem

Os profissionais que fazem BRAVO! estarão no site da revista

Informações sobre os profissionais que fazem **BRAVO!** e *República* e seus respectivos colaboradores ganham espaço na versão **BRAVO! On Line**. O internauta poderá acessar uma espécie de banco de dados permanente, que vai trazer o currículo e a experiência profissional de editores, repórteres, ensaístas, críticos e escritores de algum modo ligados às duas revistas, que constituem hoje a elite de analistas, pensadores e produtores culturais que atuam na imprensa brasileira. Contam-se entre eles Millôr Fernandes, Sérgio Augusto, Ferreira Gullar, Carlos Heitor Cony, Barbara Heliodora, Antonio Skármeta, José Castello, Bob Wolfenson, Cristiano Mascaro, Bruno Tolentino, Olavo de Carvalho, Jefferson Del Rios, Sheila Leirner... Enfim, a lista é de tal modo extensa e competente que destacar o nome de alguns só lisonjeia outros tantos que emprestam seu talento às revistas e não estão aqui relacionados. Ao tornar disponíveis tais informações, **BRAVO! On Line** atende a uma das mais freqüentes reivindicações dos leitores. Ter acesso a essas informações certamente contribuirá para que o internauta tenha uma visão mais crítica e completa daquilo que as duas publicações oferecem.

Onde é o quê na cultura

Página é a porta de entrada para os grandes centros culturais de todo o mundo

BRAVO! On Line passa a editar, neste mês, uma lista com os endereços eletrônicos dos principais centros culturais do Brasil e do mundo. A idéia é criar um extenso banco de informações que vai permitir ao leitor da versão eletrônica da revista fazer visitas virtuais a galerias de arte e a exposições nacionais e internacionais. Com o site, o internauta poderá até programar roteiros culturais com mais comodidade no caso de optar por viagens que levem aos endereços selecionados.

Sites do Louvre (acima) e do Metropolitan (abaixo): links de Bravo! On Line

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em dezembro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli

REDAÇÃO
Chefes: Reinaldo Azevedo, Vera de Sá. *Secretário:* Sérgio Ribas. *Editores:* Josiane Lopes (*especial*), André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*), Jefferson Del Rios, Michel Laub. *Repórteres:* Daniela Rocha, Flávia Rocha, Mari Botter, Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Gilberto de Abreu, Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva (*Washington*), Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Katia Canton. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Dina Amendola, Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE
Diretora: Noris Lima. *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Boger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Anna Christina Franco, Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lígia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE
Edição: Mari Botter, Sérgio Ribas. *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Web Master:* André Pereira (*Webpian*)

COLABORADORES
Adriana Méola, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, André Barcinski (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Beatriz Albuquerque, Benedito Nunes, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Carlos Heli de Almeida, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Enio Squeff, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Irineu Franco Perpétuo, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Lélis, Líbero Malavoglia, Luca Rischibieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Olivio Tavares de Araújo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Regina Porto, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli
PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE
DIRETOR: José Mario Brito
EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS: Luiz Carlos Rossi, Alda Nogueira, Elaine Rossi
COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE: Suely Gabrielli
REPRESENTANTES
Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília: Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Paraná/Santa Catarina: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121 / Rio Grande do Sul: Corezola Associados Ltda. (Carlos Corezola) – r. Olinda, 525, apto. 404 – CEP 90240-570 – Tel./Fax: (051) 325-3059
CIRCULAÇÃO
DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti
ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva
SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva, Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880.
DEPTO. FINANCEIRO
Eliana Barbieri Espósito

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila
SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. (021) 524-2453/524-2514 – CEP 21940-001 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares

Ensaio!

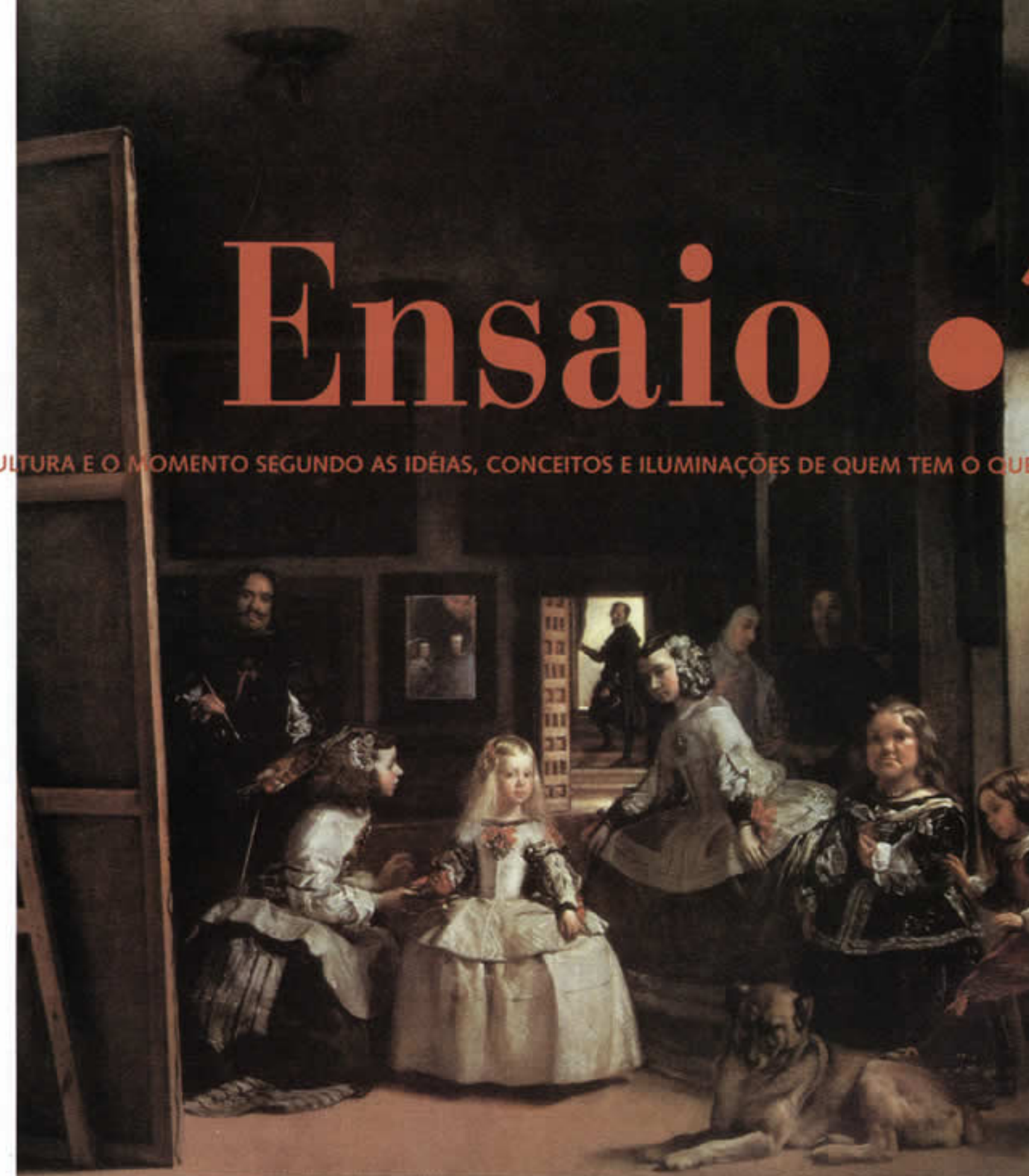
A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

As Meninas, de Diego Velázquez: Johnson vê o que não compreende e não compreende o que vê

FOTO REPRODUÇÃO

QUINTESSÊNCIAS

Patologia de um asno

As artes de Paul Johnson o levam a quebrar a pata

Por Sérgio Augusto de Andrade

Além de John Waters e Dolly Parton, quem ainda se lembra de Norman Rockwell?

Paul Johnson lembra.

Muito mais que lembrar, a bem da verdade, Paul Johnson acredita – com aparente convicção – que Norman Rockwell, com o tempo, acabará reconhecido como um dos grandes mestres da pintura; que sua arte – se essa é a palavra – supera Picasso e só pode ser comparada ou ao fervor minucioso com que trabalhavam os renascentistas florentinos do século 15, ou à exuberante representação dos prazeres simples e imediatos da iconografia holandesa do século 17, chegando a equiparar algumas de suas ilustrações a Vermeer, Jordaens e Jan Steen e a garantir que o desprezo dos críticos só se justifica pela habitual resistência da análise a toda produção que dispense explicações. Numa das afirmações mais discutidas de *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye escreveu que, sem a crítica, todas as artes ficam mudas; para Paul Johnson, não são as artes que são mudas – são os críticos que são surdos. É uma surdez, além de tudo, desonesta – cujo único interesse, de fundo meramente corporativo, é assegurar à carreira de cada crítico a estabilidade social de seu ofício e a substância institucional de sua opinião. Se um artista popular ameaça tornar-se um clássico, é o próprio papel da crítica que é posto, involuntariamente, em xeque.

Eu acredito, entretanto, que, quando alguém compara *A Barbearia da Shuffleton*, possivelmente a imagem mais conhecida de Rockwell, com *As Meninas*, de Velázquez, o que é involuntariamente posto em xeque é o equilíbrio mental de Paul Johnson. Comentadas em tom de

provocação, num vernissage obscuro da galeria Tate, suas idéias não conseguiriam despertar mais que algum sorriso resignado e paciente num grupo que compensaria o teor de suas declarações com doses maciças de *dry sherry*; estampadas na *Spectator* – uma das raríssimas publicações européias que se esforça por merecer o respeito que conquistou –, a situação assume contornos positivamente alarmantes.

Fica claro que a amável, arrebatada ingenuidade sucessivamente romântica, fauvista e pop que, nos últimos dois séculos, elevou o escândalo a um princípio formal parece hoje abalada por sinais evidentes de senilidade precoce – sua única esperança de recuperação é a difusão de fórmulas que possam repercutir, com controlado estrépito, como um espasmo bombástico.

Espasmos são para epiléticos. Como algum recém-nascido que não consiga superar seu primeiro trauma e teime em exprimir seu desespero por meio de suntuosas performances que atestem sua capacidade vocal, Paul Johnson também parece condenado a sacrificar qualquer rigor pela necessidade neurótica, e tão atual, de chamar a atenção. É uma posição que o aproxima, ao mesmo tempo, do dadaísmo e de Monica Lewinsky – e que revela como o século 20 conseguiu induzir, com invejável sucesso, conservadores e liberais a substituir o divertido hábito de *épater le bourgeois* pelo de *épater le bohème*. A grande armadilha de nossa história recente foi ter transformado todo tabu num lugar-comum inofensivo. Sem ter o que atacar, ficamos limitados a inventar alvos. É um exercício delicado.

O mundo de Norman Rockwell é tão rico quanto as memórias de uma tia-avó de Punkin Creek relatadas, em pormenores infindáveis, para um grupo de escoteiros em férias; suas imagens oscilam entre a falsa inocência, a tagarelice, a anedota mal encenada e o teatro infantil de uma América esvaziada pela rarefação de um folclore flácido – um folclore cuja expressão simetricamente oposta, em qualidade e talento, são os *patchworks* de discreta desolação dos campos nevados de Grandma Moses. Em Rockwell, todo valor é o subterfúgio inconsciente de uma mentira ou de uma perversão; Paul Johnson é absolutamente incapaz de perceber que, ao contrário do que acredita, as fantasias de Norman Rockwell foram inteiramente absorvidas por sua história – embora permaneçam em estado de doentia, imatura insipidez, o único destino possível para as imagens de Rockwell, se crescessem, seria o de se transformar nos piores pesadelos do David Lynch de *Twin Peaks*. Seu naturalismo é uma confissão sublimada de penúria; a profusão de detalhes em suas ilustrações, um disfarce convulsivo que tenta compensar a essencial redundância dos mecanismos de sua imaginação com um congestionamento histérico de formas. A definição de seu universo nunca supera uma representação provinciana e episódica de caricaturas; só Paul Johnson para tratar o *Saturday Evening Post* como se fosse algum catálogo virtual para os arquivos do Museu de Orsay. Tudo de Norman Rockwell deveria ser incinerado.

Johnson parece condenado a sacrificar o rigor para chamar a atenção; soma dadaísmo com Monica Lewinsky

Além disso, elogiar os poderes da transparência – como se a natureza final de todos os estilos tivesse as propriedades de um vidro sujo – é sempre muito pouco sensato. A clareza da obra de Rockwell não é resultado de sua intimidade com a luz ou da precisão de suas descrições; é resultado de sua incontornável obviedade. Paul Johnson deveria controlar mais seu entusiasmo pelo inteligível – é bem provável que a arte só se justifique como nosso instrumento mais eficiente para descobrirmos as alegrias da ignorância. Afinal, pode ser que a arte não precise mesmo de críticos – mas precisa de segredos. Sem a tentação discreta de alguma transcendência, nossa inteligência se acomoda. Sem medo de qualquer discrição, Norman Rockwell está para a história da arte como os trombones de John Phillip de Souza estão para a história da música.

O curioso é que, apesar de todos os seus ataques e todas as suas analogias, Paul Johnson se comporta como um conservador que se visse repentinamente obrigado a recorrer a táticas modernas para defender os cânones de sua ortodoxia. É uma tendência cada vez mais comum. Suas posições, por isso, nunca chegam a formar a arquitetura de um critério – mas só a patologia de um sintoma.

Paul Johnson é o maior asno já produzido pelo Império Britânico.

MERCADO ABERTO

Idéias fora do tempo

Como se dá a vingança reacionária dos donos do futuro

Por **Jorge Caldeira**

O maravilhoso Mário Quintana tem um pequeno poema que me fascina, intitulado *Formalismo*. É assim: "Estripar o passarinho/ para descobrir o segredo do canto". Apenas isso, e nada mais. O suficiente para alimentar minhas perplexidades de fim de milênio. Não exatamente nesta versão agradável, mas noutra mais aguda. O grito do passarinho que se estripa. Sinto ecos de Canudos, do grito apocalíptico de Antônio Conselheiro. Do grito que levou a outro grito, de Euclydes da Cunha, entretecendo a trágica manhã de um novo século. Onde o brasileiro do mar, até então taxidermista cultural, acordou horrorizado no meio do sangue que corria no sertão que o fascinou.

Pulemos fora da estética. Como cidadão que tenta ser pacífico, em geral detesto este clima ameaçador. Como cidadão brasileiro, convivo com ele todos os dias. Mas a verdade é que vejo que o já pequeno território civilizado do país está de novo se transformando num espaço cada vez mais dominado por esperanças formais. Voltemos às vozes do tempo. O que nos dizem Ratinho e seus convidados deformados, Pavilhão 9, Ratos do Porão, os pastores da noite televisiva? Não chega exatamente a ser uma estética, mas o ruído não pode mais ser ignorado, como gostaria a nossa face civilizada. Imergir no horror é uma das mais desagradáveis experiências estéticas. O rato morto atropelado ao som da *Traviatta*, numa crônica de Nelson Rodrigues. "Uma criança sorridente feia e morta estende a mão." "No pulso esquerdo o bangue-bangue,/ em suas veias corre muito pouco sangue,/ mas seu coração balança ao samba de tamborins", na *Tropicália* de Caetano Veloso. E aí, bródi? Vais ignorar o trezoitão?

Que tamborim fará balançar o coração neste circo de horrores? Em seus grandes momentos, o samba teve esse poder: "Não abandona o samba/ porque o samba mata a fome", cantava Noel Rosa em *Coisas Nossas*. Essa possibilidade de transcendência, de ser alegre, para além da miséria cotidiana, foi sempre uma característica forte da cultura brasileira. Nos bons momentos econômicos e políticos, característica pouco notada. Era hora de uma arte de elite fechada, formalista, catadora de bons passarinhos para empalhar. Nos maus momentos é que havia contato. Acordava-se para o mundo real, deixava-se de perceber como "natural", "selvagem" ou "secundária" a produção do brasileiro excluído da voz cultural. Raramente ocorre um momento de equilíbrio, como o expresso nas escolas de samba: fantasia e rigor misturados, o mais descarado formalismo (uma rigidez tremenda na organização) junto com a mais treslou-

O Palhaço e a Bailarina, de **Rogério Reis: a difícil fantasia organizada dos simples de coração**

FOTO ROGÉRIO REIS

cada liberdade. Todos juntos, com lógica: um sambando na pista, outro na galeria, na mais fina companhia. Preservava-se, na determinação rígida das diferenças, a aparência de unidade: um que canta e desfila, outro que gosta, ambos em contato. Tudo junto sendo um país, o Brasil brasileiro: "O Brasil samba que dá/ o Brasil do meu amor,/ terra de Nosso Senhor".

Os marxistas são donos do "dia que virá"; é uma utopia carcomida, mas ainda mantida em formol

Atualmente, nem mesmo nas novelas televisivas ricos e pobres se encontram. Suas vozes dividem espaços, é certo, mas falta o elemento mágico de unidade. Os espaços simbólicos de encontro, troca, reconhecimento de diferenças e posições mutuamente respeitadas. Uma arte geralmente a cargo da política, mas no Brasil também a cargo da estética – o espaço capaz de gerar a transcendência necessária na falta de "condições objetivas", como diria um marxista. Aliás, por falar em marxistas, estes pesam. Possuem ainda o monopólio da versão com futuro deste projeto de união simbólica do Brasil, que substituiria a versão "atrasada" do samba. Continuam donos do "dia que virá", o futuro utópico da "volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar", segundo Geraldo Vandré. Uma visão de futuro que hoje é, talvez, o maior dos formalismos da cultura brasileira. Utopia carcomida, mas mantida em formol na sua forma da guerra fria. Falta-lhe, como a muitos outros projetos estéticos, o Antônio Conselheiro da era da Internet. Onde estará a rosa sem cor e sem forma que me fará sentar no meio do asfalto?

Fantasia de Palitos de Fósforo, de **Rogério Reis: a tristeza não é um porto seguro**

FOTO ROGÉRIO REIS

SEMPRE ALERTA

A miséria da economia

Chegam ao fim as ilusões do neoliberalismo

Por **Sérgio Augusto**

Nada entendo de economia.

"Se não entende, por que se mete a falar sobre o assunto?", perguntarão alguns leitores. Minha resposta é singela: justamente por nada entender de economia é que me sinto encorajado a meter minha colher naquilo que os dicionários definem como a ciência que trata dos fenômenos relativos à produção, distribuição, acumulação e consumo de bens materiais. Leviandade? Não, paridade. Pleiteio os mesmos direitos dos economistas. Também quero poder falar de economia sem entender patavina do assunto.

Em meados da década passada, o *Financial Times* perguntou a diversos setores profissionais da Europa o que, na opinião de cada um deles, aconteceria com a economia mundial nos próximos sete ou dez anos. Sete ou dez anos depois, ao confrontar as previsões com o que de fato acontecera na economia mundial, o jornal inglês constatou que os campeões de acertos não haviam sido, como era de se esperar, os economistas, mas os lixeiros das grandes cidades européias. Os economistas ficaram em terceiro ou quarto lugar. Se isso não é uma prova contundente de que eles nada ou pouco entendem do que dizem ou pensam entender, eu me chamo John Maynard Keynes.

E os lixeiros? Como explicar sua surpreendente presciência? É possível que eles tenham uma visão mais clara de como a economia funciona pelo simples fato de trabalharem em contato permanente e direto com o que a sociedade consome, joga fora e desperdiça. O lixo é um dos índices mais confiáveis de nosso poder de compra e de nossa capacidade para controlar gastos. Se fosse tão esperto quanto julga que é, Fernando Henrique colocaria um gari na assessoria do Pedro Malan. E outro no Banco Central.

Como, para minha falta de sorte, não disponho de um escasso lixeiro em meu círculo de amigos e conhecidos, procuro compensar minha ignorância em assuntos econômicos lendo autores pouco ou nunca prestigiados pela mídia conservadora. Entenda-se por mídia conservadora todos aqueles jornais e todas aquelas revistas que há tempos nos vendem a idéia de que fora do neoliberalismo econômico não há salvação, de que a globalização ancorada no livre mercado não só veio para ficar como é a única vereda para o paraíso. Ou muito me engano, ou aqueles jornais e aquelas revistas nos pregaram uma deslavada mentira. Os países que adotaram o *laissez-faire* aviado por Washington estão em apuros, para dizer o mínimo. Nos últimos dois anos, a economia coreana encolheu 45%, a tailandesa, 50%, a indonésia, quase 80%, a russa beira a mendicância, a mexicana quase foi pro brejo, e o Brasil já subiu no telhado. A tão decantada afluência global dos anos 90 não foi global; na verdade ampliou-se ainda mais o fosso entre os países mais ricos e os mais pobres. Esses números são brutais, esmorecedores, desmoralizantes. A tal ponto que o *Washington Post* se sentiu, recentemente, na obrigação de fazer num de seus editoriais este apelo patético: "*Don't quit capitalism yet*" (Dê mais um tempo ao capitalismo).

Quando, seis ou sete meses atrás, John Gray, professor da London School of Economics, publicou o livro *False Dawn* (*Falsa Aurora*), quase todos os resenhistas convocados para dissecá-lo o tacharam de alarmista e apocalíptico. Gray alardeava, com todas as letras, que o capitalismo global estava com os dias contados. Modelar as diversas economias mundiais por um único padrão, sem levar em consideração suas diferenciações econômicas e culturais, é um projeto irrealizável, é um delírio típico de quem confunde fantasias utópicas com realidades históricas. Agora, seis ou sete meses depois, Gray se sente vingado. Em artigo para o semanário *The Nation*, ele até se deu o luxo de um vaticínio: "Daqui a um ano, mais ou menos, será difícil encontrar alguém que admita ter um dia acreditado que o neoliberalismo global fosse uma maneira sensata de gerir a economia mundial".

Embora prefira análises e previsões de *experts* sem vinculação com instituições direta ou indiretamente responsáveis pela crise em curso ou coniventes com ela, não desprezo *in limine* os diagnósticos e as receitas de toda e qualquer cabeça conservadora. Os dados sobre o fiasco global do parágrafo anterior foram colhidos num relatório da ONU, divulgado em setembro pelo *New York Times*. Não há por que discordar, por exemplo, do banqueiro Gastão Vidigal quando ele se manifesta contra o capital estrangeiro especulativo, exigindo sua expulsão do país, ou revela ver com bons olhos a chegada de uma recessão.

FOTO ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES

Os países que adotaram o *laissez-faire* aviado por Washington estão em apuros, para dizer o mínimo

Premidos por uma recessão, aprenderemos na marra a viver dentro de nossas posses, estima o banqueiro, que morre de vergonha de nossa vocação para o consumismo desvairado e despesas supérfluas. Cá entre nós, uma recessãozinha poderia trazer alguns benefícios indiretos até para a cultura, apagando o facho de todas aquelas porcarias cuja produção e êxito mercadológico foram tremendamente beneficiados, entre nós, pelo Plano Real, que da noite pro dia transformou o *hit parade*, os índices de audiência e até as listas de best sellers num monopólio do mau gosto, da baixaria, da ignorância e da cafonice.

Vidigal, no entanto, não acredita na hipótese de uma recessão, ao contrário de William Greider, respeitado analista econômico da *Rolling Stone*, que não só acredita como a considera o menor dos males à vista, uma espécie de freio de arrumação, tanto menos traumático quanto mais rápida e eficaz for a ação das grandes potências e de quem mais tiver cacife e juízo para oferecer ao mundo um novo Bretton Woods, um novo Plano Marshall, sem os acanhamentos e defeitos dos anteriores. Greider não está sozinho na defesa de um New Deal global que valorize menos a ética do dinheiro e mais os valores da eqüidade e da estabilidade social, que retire o poder das mãos dos tecnocratas e o en-

Um registro do fotógrafo Marc Ferrez: a dura tarefa de viver sem a ilusão de ser um outro

tregue a políticos legitimamente eleitos e outros representantes da sociedade civil também empenhados no fortalecimento de uma economia voltada para o crescimento, e não para a mera especulação. "A recuperação da economia exige hereges na cúpula", diz Greider, que gostaria de ver todos os próceres do FMI defenestrados e a dívida das 40 nações mais pobres perdoadas e todas elas submetidas a reformas radicais, consensualmente planejadas e monitoradas com rigor por um organismo supranacional digno de crédito. E poderoso o bastante para também dar um basta no grande cassino das bolsas de valores.

NOVAS MITOLOGIAS

O lirismo sem musas

A pátria das ilusões perdidas de Chico Buarque

Por Fernando de Barros e Silva

as cidades, de Chico Buarque, escrito assim, com letras minúsculas, é um disco lindíssimo. É preciso conter o primeiro ímpeto para não qualificá-lo logo, e talvez merecidamente, como uma obra-prima. Não seria decerto a única de alguém que brilha há décadas, e de maneira cada vez mais solitária, nas artes nacionais. A época atual, porém, não é propícia a obras-primas. E *as cidades* captura de alguma forma esse horizonte acanhado em que veio à luz. O crítico Pedro Alexandre Sanches, em artigo na *Folha de S. Paulo*, percebeu esse ponto com felicidade e acertou ao dizer que o conjunto "resulta no trabalho mais melancólico de 34 anos de estrada". Mas não é apenas essa melancolia intermitente, que atravessa as faixas de *as cidades* como um fio vermelho, que chama a atenção. Há no novo disco de Chico Buarque uma integridade, uma coerência, uma densidade, um peso histórico que são tão difíceis de alcançar quanto de trocar em miúdos.

O recato do cantor, seu lamento contido, o desconsolo discreto e de certa forma resignado das letras e melodias são instrumentos poderosos do lirismo que domina o disco. É esse lirismo o que o ouvido primeiro percebe. A sensação inicial é de que Chico dedicou-se quase que exclusivamente aos lamentos de amor, e que o fez com a delicadeza de sempre, o que já não seria pouco. As musas evocadas, Iracema, Cecília, e canções como *Aquela Mulher* ou a extraordinária *Você, Você*, reforçam essa imagem ao longo do CD.

Esse lirismo, no entanto, não é qualquer, tem um estatuto muito particular. É um lirismo por assim dizer órfão, sem direitos de cidadania, desalojado – lirismo de uma época privada de suas musas.

Tome-se como exemplo a segunda canção do CD. Diz a letra: "Iracema voou para a América/ (...) não domina o idioma inglês/ lava chão numa casa de chá/ ambiciona estudar canto lírico/ não dá mole pra polícia/ se puder, vai ficando por lá/ tem saudade do Ceará/ mas não muita/ uns dias, afoita/ me liga a cobrar/ é Iracema da América".

> Há no disco de Chico Buarque uma integridade, uma coerência e um peso histórico difíceis de alcançar

A imagem da mulher amada é comprometida na canção por uma série de circunstâncias prosaicas, de desajustes, de carências materiais que não cabem mais no universo do lirismo. O espectro da violência vai rodando e corroendo o lamento amoroso até o ponto de inviabilizar a musa, o cantador, o próprio canto. Iracema lava chão numa casa de chá, não dá mole pra polícia, vai ficando por lá, tem saudade do Ceará, mas não muita. Iracema da América é uma clandestina, uma exilada "voluntária", uma espécie de *homeless* do novo mundo, pertence a lugar nenhum e está privada, inclusive, do sentimento de saudade. É essa violência, própria da ordem contemporânea, que instrui o lirismo de Chico Buarque e lhe dá uma acidez que põe os cinco dedos na ferida.

Caminho da Festa, **de José Antonio da Silva: a celebração de uma ingenuidade mítica**

FOTOS REPRODUÇÃO

Violência que aparece de maneira explícita em *Assentamento*, a única canção propriamente política do disco, composta para o mini-CD *Terra*, de 97, encartado no livro homônimo do fotógrafo Sebastião Salgado. Ali se ouve: "Zanza daqui/ zanza pra acolá/ fim de feira, periferia afora/ a cidade não mora mais em mim/ Francisco, Serafim/ vamos embora".

Mas violência que se intromete também numa canção como *Carioca*, que abre o disco e parece à primeira vista num samba de enaltecimento do Rio de Janeiro. Em *Carioca*, "o povaréu sonâmbulo" vive "ambulando que nem muamba", e as meninas, "peitinhos de pitomba", estão "vendendo por Copacabana as suas bugigangas, suas bugigangas". Novamente, a muamba e as bugigangas (o que seriam? os seus sexos?) subvertem o sentido da sensualidade, dos peitinhos de pitomba, corrompem a paisagem, inviabilizam a beleza exaltada.

as cidades, o disco inteiro, parece assim ser uma espécie de *Bye, Bye, Brasil*, a canção do início dos anos 80 do próprio Chico, mas atualizada em função do reconhecimento de uma situação que pode ser resumida pela frase de Paulo Mendes Campos: "Antigamente, as coisas eram piores, só que depois foram piorando". No lugar do Brasil, cidades sem nome; no lugar da saudade, um sentimento difuso de amargura misturado a uma espécie de resignação, de reconhecimento quase indiferente de derrota. "Olhando meu navio/ o impaciente capataz/ grita da ribanceira/ que navega para trás", se ouve em *Xote da Navegação*.

> O espectro da violência vai rondando e corroendo o lamento amoroso até inviabilizar a musa

Aqui se pode ver como esse disco afinal primoroso engata na obra musical de Chico, faz jus ao seu silêncio de cinco anos e também ilumina a obra do escritor Chico Buarque – particularmente *Estorvo*, de 91, romance que traduz e de certa forma anuncia um mal-estar histórico cujos desdobramentos estamos vivendo hoje.

Escrevendo sobre *Estorvo* na época de seu lançamento, o crítico Marcelo Coelho dizia que canções do jovem Chico Buarque, como *Rita* ou *A Banda*, remetiam mais ao Brasil do subúrbio do que ao Brasil da periferia. Havia referências a um mundo popular, dizia, que se davam antes de "o popular" no Brasil ter entrado em delírio, antes da demência que mistura seitas neopentecostais com videogames, ou, podemos hoje dizer, importados, frangos, dentadura e Ratinho.

Buum, **de Marcello Nitsche: um país ficou pelo caminho entre a esperança e o desalento**

as cidades é um disco que, da periferia, mas sem esperanças, fala não como uma etapa da nossa história, mas como resultado dela. É um disco de ilusões perdidas, de lirismos abortados.

Já se disse que o velho Sérgio Buarque de Holanda, quando escreveu suas *Raízes do Brasil*, na década de 30, não estava preocupado apenas em entender o passado, mas em saber qual civilização seria possível construir baseada naquela herança. Mais de 60 anos depois, o seu Chico nos responde a todos, em negativo.

Pinóquio no Holocausto

O diretor italiano Roberto Benigni fala a BRAVO! sobre *A Vida É Bela*, filme que pôs graça na tragédia do Holocausto e virou um dos grandes candidatos ao Oscar do ano que vem

Por Carlos Helí de Almeida, em Paris

Benigni (com Giustino Durano): filme a que as crianças podem assistir sem traumas. "É como o Pato Donald num campo de concentração"

FOTO DIVULGAÇÃO

O comediante e cineasta italiano Roberto Benigni é capaz de transformar o mais sério dos assuntos em motivo de piada. Ele zombou da máfia em *Johnny Stecchino*, parodiou os *serial killers* em *O Monstro* e ridicularizou casos de possessão em *O Pequeno Diabo*. Mas nenhum dos filmes causou tanto estardalhaço quanto o mais recente, *A Vida É Bela*, uma ousada comédia ambientada num terreno até então considerado tabu: um campo de concentração nazista. O filme — que deve estrear no mês que vem no Brasil — já faturou cerca de US$ 50 milhões na Itália, onde foi lançado em dezembro do ano passado, é recordista de bilheteria e, desde que foi exibido na competição do último Festival de Cannes (onde faturou o Grande Prêmio do Júri), tem sido festejado como uma das grandes atrações da próxima festa do Oscar. Divertida e emocionante, a história de um tipo chapliniano que, durante a ascensão do nazifascismo, é enviado para o campo de concentração junto com a mulher e o

filho pequeno não escapou da ira de alguns setores mais ortodoxos da comunidade judaica ou do mau-humor de alguns críticos.

Benigni, no entanto, não cansa de defender a sua cria mais ousada. "Não sei fazer filmes violentos sobre a guerra, não é o meu estilo", diz, meio sério, nesta entrevista concedida a **BRAVO!** numa suíte do Lancaster Hotel, em Paris. "Sou um comediante, e o que pode ser mais trágico do que pôr um cômico no meio de uma tragédia como aquela?" No filme, Benigni contracena com a atriz Nicoletta Braschi, sua companheira

Em *A Vida É Bela*, Benigni e Nicoletta Braschi (abaixo) interpretam Guido (um judeu atrapalhado e simplório) e Dora, professora de origem aristocrática, que, com o filho, Josué (Giustino Durano), vão parar num campo de concentração

de muitos anos, que já atuou em quase todos os filmes do diretor. Ela interpreta Dora, uma professorinha de origem aristocrática, que se rende aos encantos de Guido (Benigni), um sujeito atrapalhado e simplório, e com ele começa uma nova vida. Mas o conto de fadas acaba com o início da Segunda Guerra, quando o sangue judeu de Guido faz com que ele, a mulher e o filho, Josué (Giustino Durano), vão parar num campo de concentração. Determinado a proteger o filho da terrível realidade, Guido diz para o garoto que todas as privações fazem parte de uma grande gincana.

O filme combina momentos hilariantes e tocantes, tem arrastado multidões aos cinemas e incentivou sua produtora, a norte-americana Miramax, a preparar uma campanha pré-Oscar para incluí-lo na disputa por categorias mais nobres, como filme, interpretação e roteiro (A Vida... *pode ser o grande concorrente de* Central do Brasil, *se ambos concorrerem na mesma categoria*). "É um filme a que as crianças podem assistir sem traumas, é como o Pato Donald ou um Pinóquio num campo de concentração", diz o diretor, que ficou conhecido do público internacional por uma antológica participação em *Down By Law* (*Daunbailó*), de Jim Jarmusch.

BRAVO!: Alguns críticos consideram o seu filme blasfemo porque faz o público rir de uma das maiores tragédias da humanidade. O que você tem a dizer sobre isso?

Roberto Benigni: Concordo quando os críticos dizem que o Holocausto é um assunto sério, do qual não se deve fazer graça. Mas discordo deles em relação a *A Vida É Bela*. Tudo depende do modo como você aborda o assunto: eu mesmo me recusaria a apelar para certas gagues ou piadas sobre o Holocausto, claro. Mas, para início de conversa, não acho que meu filme seja uma comédia, absolutamente; é uma tragédia sobre o Holocausto. E que tragédia! É uma tragédia na qual o protagonista é um comediante. Então, é mais do que uma simples tragédia: é uma tragédia real. Porque os comediantes e os palhaços são a imagem da pureza, da inocência; eles são como santos.

As pessoas riem e choram assistindo ao seu filme. Foi difícil, para você, um comediante, trabalhar o cômico dentro de uma situação tão dramática?

Há um equilíbrio entre comédia e tragédia, mas eu apenas segui os sentimentos da idéia original do roteiro, porque é uma história não apenas sobre o Holocausto, é uma história de amor que se passa num campo de concentração. Como artista, meu dever é pensar numa bela história, meu propósito final é atingir a beleza, a poesia. Não importa o que você seja, comediante ou não, a conquista final é fazer algo belo.

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Você tinha idéia de quão arriscado era o projeto por abordar temas tão delicados?

No princípio, fiquei assustado com a idéia de fazer um filme ambientado nesse cenário terrível. Estava apaixonado pela história, e, quando nos envolvemos tanto assim com um projeto, ficamos extremamente vulneráveis. Eu me preocupei com a possibilidade de ferir os sentimentos dos sobreviventes dos campos de concentração, dos judeus em geral, porque sou um comediante. Mandei o roteiro para a comunidade judaica de Milão e pedi a eles que me dissessem o que sentiam a respeito. Eles adoraram o script e até me orientaram sobre o que fazia sentido e o que não fazia, o que era falso e o que era verdadeiro.

O campo de concentração mostrado no filme está entre o real e o imaginário. Como você chegou a esse meio termo?

Conversei muito com o meu diretor de arte, Danilo Donati, que é um dos melhores do mundo, e decidimos não ser fiéis geográfica e esteticamente ao episódio. Uma das primeiras decisões que tomamos foi a de não reconstruir com fidelidade os barracões dos campos de concentração, porque poderia parecer *déjà vu*. Então, o público não sabe onde exatamente os personagens estão confinados. Aquele é "o" campo de concentração, o arquétipo daquele alojamento nazista. Decidimos por um cenário um pouco moderno, é como um grande condomínio. O lugar é pesado, opressivo, mas, como eu queria construir uma espécie de fábula, há uma leveza nele, para que as pessoas aceitem entrar nessa história com mais facilidade.

Como você reagiu ao resultado final?

A primeira vez que eu vi o filme pronto, fiquei comovido, o que é muito difícil de acontecer, porque, quando você está envolvido na confecção de algo, você precisa ser mecânico, frio. Como os poetas: eles são muito matemáticos, frios, porque precisam pensar em termos de rimas e quantidades de sílabas, ritmos, coisas terríveis. Mas, na verdade, eu não consegui ficar totalmente insensível durante a realização do filme (*risos*). Porque, para um comediante, descrever a morte, a morte real, não uma piada, é realmente comovente.

Você aproveitou no filme algo da experiência de seu pai na Segunda Guerra?

Durante a guerra, meu pai foi levado pelos alemães para um campo de trabalhos forçados, onde se faziam armas. As condições eram as mesmas das de um campo de concentração, a diferença é que não havia câmaras de gás, esse tipo de coisa. Mas não usei nada desse episódio no filme. Apenas a relação de Guido, o meu personagem no filme, com o filho é que talvez tenha algo a ver com o modo como o meu pai contava para nós o que tinha vivido no campo. Papai voltou esquelético do campo, pesava uns 55 quilos. Mas ele contava essas coisas para mim e para a minha irmã de uma maneira muito suave, fazendo piadas, porque talvez ele tivesse medo de nos assustar. Quando ele passou a rir conosco daquelas histórias, parou de ter pesadelos.

Onde e Quando

A Vida É Bela, de Roberto Benigni. Com Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giustino Durano, Sergio Bustric, Marisa Paredes e outros. Roteiro de Vincenzo Cerami e Roberto Benigni. Estréia no Brasil prevista para o mês que vem

À direita, Giustino Durano. Abaixo, Benigni, que usou o tom das histórias contadas por seu pai – um ex-prisioneiro de um campo de trabalhos forçados – para construir uma narrativa leve, sem cenas de horror explícito, mas não artificial. "Milhares de crianças italianas escreveram para mim dizendo que ficaram um pouco assustadas com o que viram em *A Vida É Bela*. Mas elas precisam sentir um pouco de medo, sim, como nos contos de fadas", diz o diretor. "No caso de *A Vida É Bela*, elas sentem que há um monstro à espreita, o que excita a imaginação delas, faz o cérebro trabalhar. Isso me deixa muito orgulhoso"

Seu filme pode ser visto por crianças desde os seis anos de idade. Você não teve receio de que esse público não entendesse o real significado do fascismo?
Hoje, é muito mais fácil falar sobre o fascismo como dilema ideológico. Mas não era fácil há 50 anos. O meu protagonista é um homem que não é engajado politicamente. O que é muito forte na história, porque os fascistas prendem um verdadeiro inocente. Sou um antifascista, mas não um ativista político da causa, filiado a algum partido. Meu corpo e meu comportamento é que são antifascistas: o modo como lido com as coisas, o meu cabelo, o meu jeito de viver, sempre cheio de energia, é antifascista. Sou a imagem do antifascismo!
É verdade que você tem recebido cartas de crianças falando sobre o filme?
Sim, milhares de crianças italianas escreveram para mim dizendo que ficaram um pouco assustadas com o que viram em *A Vida É Bela*. Mas elas precisam sentir um pouco de medo, sim, como nos contos de fadas. Ou como os filmes da Disney, como *O Rei Leão* ou *Bambi*, em que os pais são mortos barbaramente. Ou como nas histórias infantis dos irmãos Grimm, que são realmente terríveis. As crianças escreveram perguntando sobre coisas que foram sugeridas no filme. Mas pelo menos elas podem assistir a esse tipo de filme. Os filmes de Spielberg sobre a guerra, por exemplo, são diferentes, são fortes demais para crianças. No caso de *A Vida É Bela*, as crianças sentem que há um monstro à espreita, o que excita a imaginação delas, faz o cérebro trabalhar. Isso me deixa muito orgulhoso. Porque *A Vida É Bela* é um filme a que as crianças podem assistir sem traumas, é como o Pato Donald ou um Pinóquio num campo de concentração. ▮

Como diretor, Benigni (abaixo, em cena do novo filme) fez *Tu Mi Turbi* (1983), *Non Ci Resta Che Piangere* (1984), *Il Piccolo Diavolo* (*O Pequeno Diabo*, 1988), *Johnny Stecchino* (1991), *Il Mostro* (*O Monstro*, 1994). É um dos comediantes italianos mais destacados de hoje. Sobre o tema pouco propício ao riso de *A Vida É Bela*, diz: "Eu me preocupei com a possibilidade de ferir os sentimentos dos sobreviventes dos campos de concentração, dos judeus em geral, porque sou um comediante. Mandei o roteiro para a comunidade judaica de Milão e pedi a eles que me dissessem o que sentiam a respeito. Eles adoraram o script e até me orientaram sobre o que fazia sentido e o que não fazia, o que era falso e o que era verdadeiro"

A Pretexto de Benigni

Diretor representa a glória da comédia italiana

Por Millôr Fernandes

Roberto Benigni, cujo nome só agora começa a aparecer no Brasil, devido à sua premiação em Cannes, apenas acompanha a gloriosa história da comédia italiana. Não conheço, no cinema – mas aviso que não sou nenhum Sérgio Augusto, aliás nem ele é –, melhores roteiros humorísticos do que os italianos. Isso tem longa história. Antes da Primeira Guerra Mundial, já havia registradas na Itália mais de 1.000 comédias. Desde os *cretinetti* e o *kri-kri* (nosso maluco) até coisas mais ambiciosas. Mas Benigni tem antepassados de glória mais recente. Todos nós, acima dos quarenta, somos capazes de lembrar atores cômicos admiráveis: Totó, De Sica, Mastroianni, Buzzanca, Sordi, Gassman e, *last but not least*, Tognazzi. Nem esquecemos filmes: *Seduzida e Abandonada*, *Eternos Desconhecidos*, *Brigada Brancaleone*, *Feios, Sujos e Maus*. E diretores: De Sica, Germi, Scola e o mestre de todos no gênero – Monicelli. Chamem de deformação profissional, mas troco toda a cinematografia de Visconti e Antonioni pela de Monicelli, que fez, há pouco tempo, *Parente É Serpente*, e aos 80 anos retomou o tema Brancaleone com o notável *Caros, Fudidíssimos Amigos* (assim mesmo em italiano).

Dessa riqueza saiu Benigni. Com seu físico destituído – nele, em Woody Allen e em Totó, o talento começa no físico carente –, sua vasta experiência em qualquer tipo de representação, ele "se entrega". Daí sua simpatia universal.

Vi Benigni a primeira vez, sem notar, em *La Voce Della Luna*, de Fellini, em que a esplêndida barroquice de Fellini ofusca todo mundo. Mas, na segunda vez em que vi o filme, prestei mais atenção em Benigni, e ele em mim – a satisfação foi mútua.

Depois, veio *Down By Law* (que eu já sou-

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

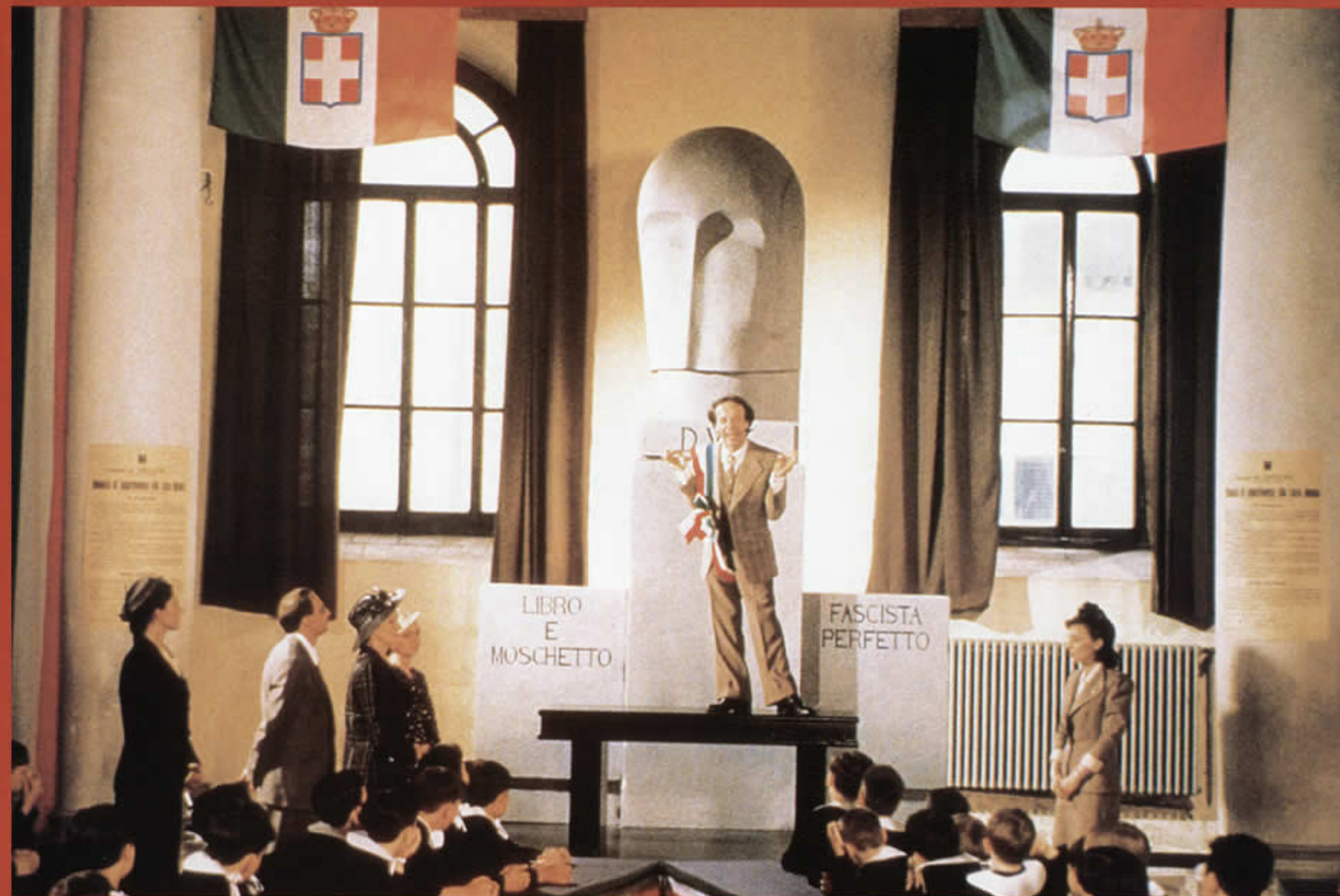
be o que quer dizer, mas esqueci), do diretor Jarmusch, em que Benigni faz um dos três marginais perdidos nos pântanos da vida americana. Benigni apaga os outros dois atores. Do mesmo Jarmusch, Benigni interpreta um dos episódios de *Uma Noite sobre a Terra*. O filme é composto de cinco episódios com histórias de taxistas que rodam de madrugada por cinco cidades do mundo (Los Angeles, Nova York, Paris, Roma e Helsinki).

Essas cidades aparecem sem o seu glamour habitual – os táxis correm por entre ruas estranhas, sujas, desertas, enquanto se trança a relação entre motoristas e passageiros, gente que vive no contra-relógio.

Benigni interpreta, um tanto exageradamente, o motorista romano, às voltas com um padre gordo que morre no fundo de seu táxi sem lhe dar instruções sobre o que fazer com o seu cadáver. O melhor episódio do filme é o de Nova York, com três admiráveis interpretações de Giancarlo Esposito, Mueller-Stahl (alemão que tem a sorte de parecer húngaro) e Rosie Perez. Um show.

E aí vêm os filmes já com Benigni no comando – roteiro, direção, interpretação. *O Monstro* é a história de um *serial killer* que não é *killer* nem serial, apenas um pobre diabo confundido com um criminoso. Uma idéia não muito original. Um bom resultado. *Johnny Stecchino*, grande sucesso na Itália, não me deixou maior impressão. Meu preferido é um trabalho mais antigo de Benigni, *O Pequeno Diabo*. Um incubo (Benigni) sai de dentro de seu "cavalo", uma mulher gorda, e cai no quarto de um padre, em paróquia italiana. Não poderia escolher melhor o padre, Walter Matthau. O filme é uma pequena obra-prima de humor. Benigni, totalmente inocente (não é deste mundo), narrando sua descoberta da genitália feminina à própria dona da genitália, e censurando-a por não expor mais coisa tão admirável, está perfeito. E atravessa o filme sem perder o pique. Embora perca, em empatia, para a interpretação de Walter Matthau, que começa e termina o filme com seu mau humor irresistível.

Quanto ao prêmio de Cannes, ganho por Benigni com *A Vida É Bela*, ainda não vi. Só sei que tem o atrevimento de mexer com tema sagrado. O que me seduz, por princípio. Não há nada sagrado, a não ser pra quem acha.

Em cena de *A Vida É Bela*, Roberto Benigni, legítimo representante de uma história rica em tipos inesquecíveis, como os construídos por Totó, De Sica, Mastroianni, Buzzanca, Sordi, Gassman e Tognazzi. A melhor tradição da comédia italiana – que, antes da Primeira Guerra, já havia produzido mais de 1.000 histórias – foi o berço do novo filme, um saudável exercício de mexer com tema sagrado, o que seduz, por princípio

Da Senzala à Grande Mídia

Oprah Winfrey, a estrela negra da televisão norte-americana, tem seu primeiro papel de peso em *Beloved*, filme baseado num romance de Toni Morrison sobre a escravidão. Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Oprah Winfrey acredita em espíritos. "Eu tenho várias relíquias do tempo da escravatura, inclusive listas de escravos em documentos que datam de 1747, 1830, 1840", diz a mulher mais poderosa da indústria norte-americana de entretenimento e, segundo as revistas *Forbes* e *Vanity Fair* e o *Wall Street Journal*, uma das 50 pessoas mais ricas e poderosas do mundo. "E toda manhã, no meu trailer (*no set de filmagem*), depois de meditar, eu chamava os nomes desses escravos, um por um. E dizia: estou fazendo isto por vocês, para que vocês tenham uma voz. Vocês nunca tiveram voz, por isso eu lhes estou emprestando a minha. E eu sentia que eles estavam comigo o tempo todo."

Jonathan Demme acredita em espíritos. "Houve incidentes. Visitas. Uma energia muito forte. E talvez tenha sido simplesmente porque nossa equipe tinha várias pessoas que aceitam sem problema a existência de espíritos. A começar por mim."

Esse seria um importante ponto em comum para facilitar, ao fim de oito penosos anos de negociações e falsos começos, o nascimento da adaptação cinematográfica de *Beloved*, a novela de Toni Morrison sobre — literalmente — os fantasmas da escravidão que ganhou um Pulitzer e ajudou a autora a receber o Nobel.

Mas, durante muito tempo, não foi o bastante: "absolutamente aprisiona-

Oprah (entre Thandie Newton, à sua esquerda, e Kimberly Elise): escrava incapaz de ir às lágrimas

FOTO KEN REGAN/CAMERA 5/DIVULGAÇÃO

Amados Fantasmas

Hollywood volta a se curvar ao outro lado da vida

Um dos obstáculos no caminho de *Beloved* era seu lado místico, no qual um fantasma e sua possível encarnação são personagens tão importantes quanto suas contrapartidas mais prosaicas. Hoje, contudo, o filme se encaixa com naturalidade numa safra absolutamente *new age*, em que o outro lado da vida é definitivamente cinematográfico.

Alguns exemplos:

• *What Dreams May Come*. Robin Williams é um orfeu moderno descendo aos infernos para resgatar a mulher, Annabella Sciorra. Dirigido por Vincent Ward, o filme foi produzido pela recém-fundada Metafilmics, uma produtora dedicada exclusivamente ao "encontro entre metafísica e cinema". Outros projetos da empresa incluem uma série de 10 episódios para a HBO – em parceria com a Zoetrope, de Francis Ford Coppola – sobre "o desenvolvimento da consciência humana" e *Between the Lines*, um filme sobre como as almas desencarnadas escolhem seus futuros pais e mães.

• *Practical Magic*. Sandra Bullock e Nicole Kidman, duas jovens descendentes de uma família de bruxas, lidam com problemas contemporâneos como rejeição, relações abusivas e quem vai ficar com as crianças na época do solstício de verão.

• *Meet Joe Black*. Numa prova de bom gosto, o anjo da morte encarna em Brad Pitt para ajudar Anthony Hopkins a fazer a Grande Passagem. *Remake* de *Death Takes a Holiday*, de 1934.

• *Jack Frost*. Morto num acidente de carro no dia de Natal, Michael Keaton continua a velar pelos filhos na forma de um boneco de neve. A chegada da primavera pode ser traumática.

• *The Legend of Sleepy Hollow* (para o ano que vem). Johnny Depp e Christina Ricci às voltas com um fantasma sem cabeça. Felizmente, Tim Burton dirige.

• *The Haunting of Hill House* (para o ano que vem). Jan de Bont (*Twister*, *Velocidade Máxima*) investiga uma boa e velha casa mal-assombrada. Steven Spielberg produz este *remake* de *The Haunting*, de 1963. – AMB

À direita, em cena, Thandie Newton, a "misteriosa jovem que se autodenomina *beloved* (amada)", no colo de Oprah Winfrey (também na página oposta), a senhora absoluta do show biz norte-americano que foi seduzida pela história de uma ex-escrava escrita por Toni Morrison (abaixo). A adaptação para o cinema do romance – que deve estrear em março no Brasil – teve vários diretores cogitados e acabou ficando a cargo de Jonathan Demme, de *O Silêncio dos Inocentes* e *Filadélfia*: "Acho que, no fim, foi a determinação de Oprah que me conquistou", diz ele. "Ela sempre falou em

termos de possessão, de estar possuída pelo legado desta história. Eu não poderia discutir isso." Do projeto original, apenas Danny Glover e a própria Oprah ficaram com os papéis originalmente pensados

FOTOS KEN REGAN/CAMERA 5/DIVULGAÇÃO

da" pelo livro de Morrison desde uma primeira leitura, em 1987, ainda em forma de provas de impressão, Winfrey – "sem saber coisa alguma sobre o processo de produção e desenvolvimento" – comprou a "opção pelos direitos de adaptação" da obra para o cinema. "Eu basicamente convenci Toni de que havia nascido para fazer essa adaptação", Winfrey diz, sorrindo. "Mais que isso: eu havia nascido para viver Sethe na tela."

E aí estava uma grande parte do problema de *Beloved*: com todo o carinho e a admiração que professa ter pela apresentadora do programa mais visto da televisão norte-americana, Toni Morrison não via Oprah Winfrey na pele de sua estóica heroína, uma escrava fugida que, na nascente Cincinatti de 1873, é capaz de cortar a garganta da própria filha para impedir que ela sofra o mesmo destino de grilhões e chibata. Inspirada num personagem real – Margaret Garner, que, de fato, viveu em Cincinatti, cidade natal de Oprah, no século 19 –, a Sethe de Morrison era, segundo um discreto bilhete da escritora para o futuro diretor Jonathan Demme, "incapaz de lágrimas. Este é um dos seus traços fundamentais. E Oprah chora facilmente. Eu a vejo na TV, sempre, compartilhando a emoção de seus convidados, o rosto coberto de lágrimas".

Mas havia mais: como Demme, eloqüentemente, diria numa entrevista concedida em Chicago semanas antes da estréia norte-americana de seu filme, "Oprah é Oprah. Um símbolo. Na minha cabeça, era como escalar Jacqueline Onassis para um filme de época". Em outras palavras: o que fazia o projeto atraente – o envolvimento apaixonado de um dos maiores ídolos da cultura norte-americana de massa – o tornava problemático porque esse ídolo punha, como condição inegociável do projeto, a sua participação nele precisamente em seu dificílimo papel principal.

Como se isso não bastasse, havia outros obstáculos. Um verdadeiro Amazonas literário, *Beloved* é uma tapeçaria intensa de épocas, tempos e emoções. Sua personagem-título – uma jovem de "rosto sem linhas e olhos profundos" – pode ou não ser a encarnação do fantasma da filha que Sethe sacrificou e que, no terço inicial da novela, coabita com a família da ex-escrava em sua casa modesta do número 124 de Bluestone Road.

Defrontado com esses desafios, um rosário de roteiristas deixou sua marca (e alguma controvérsia, *ver quadro*) no projeto. Assim como eles, uma longa lista de diretores passou em brancas nuvens pelo crivo da implacável produtora/estrela – que, para tornar as coisas ainda mais complicadas, não conseguia se decidir se o projeto precisava "de um diretor estrangeiro, de um diretor negro ou de um diretor mulher" para melhor se expressar.

Finalmente, até pouco tempo, qualquer filme que tivesse um fantasma entre seus protagonistas – e não fosse um filme de terror – podia contar com um automático "não" dos estúdios. Para felicidade de Winfrey e de *Beloved*, essa é mais uma tendência que sofreu radical reviravolta nos últimos 24 meses (*ver o outro quadro*) e que pode ter contribuído para que a poderosa Disney se aliasse ao projeto.

Decisiva, também, foi a entrada em cena, em 1997, de Jonathan Demme, um diretor oscarizado (por *O Silêncio dos Inocentes*), ao mesmo tempo sensível e sensato, com grande afinidade pessoal pela cultura negra (seu tio é padre no Harlem, e Demme, um militante da causa haitiana) e grande paciência tanto para destrinchar o roteiro quanto para negociar com o ego da estrela/produtora. "Acho que, no fim, foi a determinação de Oprah que me conquistou", diz Demme. "Ela sempre falou em termos de possessão, de estar possuída pelo legado dessa história. Eu não poderia discutir isso." ■

FOTO KEN REGAN/CAMERA 5/DIVULGAÇÃO

O de Sempre, o de Sempre

A controvérsia autoral em torno de *Beloved* tem um só objetivo: fama

Uma escritora negra se vê envolvida num projeto de alta visibilidade, só para desaparecer nos momentos decisivos – e estelares – de sua trajetória. Em represália, promove uma furiosa campanha de anti-relações públicas.

Não, não se trata de Barbara Chase-Riboud versus *Amistad*, Steven Spielberg, DreamWorks e companhia. Num replay quase integral da crise do ano passado, trata-se agora de Akosua Basia versus *Beloved*, Oprah Winfrey e a Disney.

O drama foi resumido numa carta de Basia ao escritório de Winfrey, com a devida cópia para a Writers Guild of America, o organismo de classe que, entre outras coisas, administra crises como esta: "Não deixa de ser irônico que tenhamos aqui a história de uma mulher africana (...) lutando para libertar a si e a seus filhos do jugo de seus opressores brancos. E cá estou eu, uma escritora africana escrevendo um roteiro e lutando sozinha contra a Disney, que recomenda que dois escritores homens e brancos recebam crédito no meu lugar".

Fiel ao tom melodramático de toda essa saga, Basia pode estar levando a metáfora da escravidão um pouco longe demais, mas os fatos, em essência, são como o que foi descrito por ela: em 1991, Basia (atriz, escritora, membro da família real de Gana) entregou a Winfrey (que conheceu no set de *A Cor Púrpura*, no qual ambas trabalharam como atrizes) uma primeira adaptação do livro de Toni Morrison, escrita sob encomenda de Oprah (que, empolgada com o talento da amiga, comprou-lhe um computador e pagou todas as despesas de uma temporada de cinco semanas na Jamaica, usadas na elaboração do roteiro).

Durante um par de anos, a versão de Basia foi usada como base no desenvolvimento do projeto, contando até com o *nihil obstat* de Peter Weir, o diretor que mais tempo ficou a bordo da nave *Beloved*, antes de Demme. Segundo Danny Glover, um outro amigo de Oprah – e o único que, além da atriz/apresentadora, não mudou de papel ao longo da história –, o script de Basia era "de primeira categoria, muito, muito bom".

Mas era também muito, muito longo e complicado, e, segundo Winfrey, "nenhum estúdio se dispunha a financiar" uma versão tão complexa do já complexo livro de Morrison. O que levou às revisões de Richard LaGravenese e Adam Brooks e, em última análise, "à versão atualmente nas telas, com a assinatura final de Jonathan Demme".

Ao tomar conhecimento da manobra, Akosua Basia dirigiu-se imediatamente à Writers Guild com um pedido de "revisão de créditos" – um processo que pode ser excruciantemente longo e complicado, mas que, no seu caso, foi resolvido rapidamente, com a inclusão mandatória de seu nome em primeiro lugar na lista oficial de autores do roteiro do filme.

Basia, contudo, não se deu por satisfeita e tem dado entrevistas a torto e a direito para, em suas palavras, "divulgar o outro lado da história". O que levou uma representante da Disney a comentar, exasperada: "Ela já ganhou o crédito, o que mais ela quer?". Aparentemente, uma coisa simples, moeda corrente na indústria: fama. – AMB

A esquisita agora é bonita

Ana Carolina, a cineasta de *Das Tripas Coração*, abandona a estética intimista em *Páscoa em Março*, uma comédia sobre a vinda de Sarah Bernhardt ao Brasil

Por André Luiz Barros

Beatrice Agenin em cena, no papel de Sarah Bernhardt: elementos da Comédie-Française para fazer humor sutil

FOTO VANTOEN P. JR./DIVULGAÇÃO

O percurso de Ana Carolina é como um fotograma do cinema brasileiro dos anos 70 até hoje. Mais do que da valentia dispendiosa de lutar apenas por um Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Ana Carolina (e o cinema no Brasil) tem vivido da insistência talentosa em uma cinematografia bem feita, sem rasteiras nem truques, sem bravatas. Insistência que levou essa cineasta paulistana radicada no Leblon, no Rio de Janeiro (onde pratica a "vidinha de bairro" de que tanto gosta), a superar dificuldades – inclusive recentes perdas pessoais e a perda coletiva do "desmonte" do cinema brasileiro nos anos Collor de Mello – e voltar a filmar. *Páscoa em Março*, seu sexto longa-metragem, com estréia prevista para março, é o resultado dessa insistência.

"Meu filme mais recente, *Sonho de Valsa*, é de 1988. Em 1990, comecei a pensar no *Páscoa em Março*, mas só agora ele aparece. Ser cineasta e não poder filmar por tanto tempo é duro, e duro é ver vários problemas do cinema ainda intactos. Mas o Brasil é assim. E, hoje, pude usar os melhores equipamentos, com as falas gravadas em som direto, e até meu ritmo mudou: esse filme tem uma narrativa menos nervosa, é mais compassado, menos atabalhoado que os outros", diz ela, referindo-se às nada convencionais formas de narrar de sua trilogia classificada como de "mergulho na alma feminina": *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (82) e *Sonho de Valsa* (88). No novo filme, Ana Carolina usou um orçamento de R$ 3,2 milhões e um elenco – encabeçado pela atriz francesa Beatrice Agenin – com Marília Pêra, Pedro Paulo Rangel, Camila Amado, Betty Goffman e até Pedro Bismark, criador do personagem Nerso da Capitinga, entre outros.

Páscoa em Março é a história fantasiada da vinda da atriz francesa Sarah Bernhardt ao Brasil, em 1905, para apresentações no hoje inexistente Teatro Lírico, no Rio. A forma de atuar de Beatrice Agenin, que integra a tradicional Comédie-Française, dá o contraste num filme classificado por Ana como "comédia sutil". A sinopse não é nada convencional: Sarah, envelhecendo e cansada de ser mito, passa os dias em Paris conversando com a fiel camareira brasileira Amélia (Marília Pêra). Esta exagera ao falar do Brasil, e, quando Sarah chega, assusta-se com a realidade. Conhece as três humildes irmãs da camareira, que vivem brigando por questões de herança. A confusão é babélica: Amélia morre na viagem, e a atriz, orgulhosa e falando só em francês, não entende o jeito brasileiro de ser, que a horroriza e, ao mesmo tempo, atrai pela novidade. Com o convívio, Sarah afeiçoa-se às irmãs da camareira. Os dias que antecedem a estréia no Teatro Lírico são repletos de brigas entre as irmãs, que não recebem os honorários como costureiras do vestuário da diva e, revoltadas, tiram-lhe o colchão que amorteceria sua queda numa cena da peça. Essa é a versão fantasiosa do filme para o conhecido episódio do acidente de Sarah no Brasil.

Ana Carolina – diretora dos documentários *Getúlio Vargas* e *Nelson Pereira dos Santos* e da trilogia *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa* – reescreveu seis vezes o roteiro de *Páscoa em Março* (nesta pág., cenas do filme), uma versão fantasiosa do episódio do acidente de Sarah Bernhardt no Brasil: "Gosto do roteiro pensado: o melhor é ver o filme mil vezes na imaginação antes de começar a filmá-lo". Ela ainda se considera uma diretora em processo de amadurecimento. "Eu me vejo saindo da infância artística só agora", diz. "Sou uma jovem cineasta. Se no Brasil fosse possível fazer um filme por ano, a coisa teria sido mais rápida. Mas o processo tem de ser lento mesmo: aprender a escrever, pensar na imagem, filmar do jeito que você quer contar a história. Isso só se aprende fazendo. Prefiro que seja assim: no Brasil, tem muita gente que passa direto de 'broto legal' para 'velha saliente' em pouco tempo"

FOTOS VANTOEN P. JR./DIVULGAÇÃO

"Quando eu era criança, Sarah era até ditado. Se eu chorasse muito, minha mãe dizia: 'Nem Sarah Bernhardt faria melhor!', essas coisas. Mas a última coisa que fiz foi ler a biografia de Sarah: não é um filme histórico, é uma comédia", diz Ana, que estreou em longas com o elogiado documentário *Getúlio Vargas* (1974) – segundo ela, um filme aparentemente sobre a ditadura, mas que na verdade falava sobre o pai (no caso, pai de uma nação).

No período entre o Plano Collor e o advento da nova Lei do Audiovisual, com as mãos de cineasta atadas, ela buscou outras praias artísticas. Dirigiu óperas como *Ariadne*, de Strauss ("Pretendo voltar a fazer isso", diz); escreveu, é claro, roteiros, mas também duas peças de teatro: *As Fraldas da Providência* – que, se a economia permitir, virará filme – e *A Primeira Missa no Brasil*. Nessa volta aos sets de filmagem e às telas, Ana Carolina está ciente de que encontrará um público renovado, que não teve necessariamente contato com aqueles filmes anticonvencionais em que mulheres em crise desciam por poços escuros, num estranho estilo de representar de forma literal metáforas psicológicas do tipo "cheguei ao fundo do poço". "*Mar de Rosas* foi um *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* anterior ao filme de Almodóvar. Aquela estética assustou um pouco, na época: ainda não tinha surgido o *TV Pirata* e outras inovações narrativas. Falar em 'veado' ou 'corno' era coisa rara na televisão, naquela época. Hoje, é cotidiano. Para esses dramas familiares mais pesados, só se tinha como referência Nelson Rodrigues, e eu trouxe uma forma nova de narrar, que, aliás, nada tem de rodriguiana", diz. Na época, a cineasta assustou-se com a reação das pessoas: sua vida passou a ser exposta na mídia como uma forma de tentar-se desvendar o mistério daquela mulher estranha, autora de filmes esquisitos. Hoje, ela acha o susto algo até normal: "Sempre me assusto com a mídia. Por mim, faria o filme e ia para casa, alguém que o lançasse e se descabelasse para explicá-lo".

Ana sabe que nesses anos de afastamento o público brasileiro mudou: "Fui ver *Quem Vai Ficar com Mary?*, que detestei, e vi centenas de *teenagers* adorando aquilo. Fiquei meio passma. O público brasileiro ficou muito jovem, e eu sei lá como é a cabeça dos *teens*". Se o público mudou, a própria Ana também não é a mesma de dez anos atrás: "Não estou tão visceral, fiquei mais elegante, mais bonita, e esse filme reflete isso". A mudança, porém, não a impede de ver a questão do cinema brasileiro por um ângulo singular: "Estamos ensanduichados entre a estética do cinema novo e a da Rede Globo: em geral, fazem-se filmes que parecem coisa de televisão, ou coisa de Glauber Rocha. Mas cinema não é isso, não é só pensar em Oscar de Filme Estrangeiro. É só ver um filme como o holandês *Caráter*: o cinema tem suas próprias referências, não tem de se dobrar à televisão em busca de público, porque assim ele perde o que tem de específico". A reação a *Páscoa em Março*, que tem roteiro a quatro mãos com José Antonio Pinheiro, dirá o que o futuro guarda para quem quis insistir, como Ana Carolina quis. "Meu destino é correr na pista *cult*: meu cavalinho é *cult*. Ou pode ser que a situação vire e eu me torne ultrapopular".

Ana Carolina (acima, no set de filmagem) e *Páscoa em Março* (abaixo, Beatrice Agenin e Marília Pêra em cena): mais de dez anos depois de concluir *Sonho de Valsa*, seu filme anterior, um tratamento menos denso, intimista, psicológico

FOTOS VANTOEN P. JR./DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Páscoa em Março, de Ana Carolina. Com Beatrice Agenin e Marília Pêra. Roteiro de Ana Carolina e José Antonio Pinheiro. Patrocínio: Telesp, Embratel, CESP, Votorantin, TV Cultura, BNDES, Avon. Estréia prevista para março

O infinito na finitude das palavras

Estréia *A Eternidade e Um Dia*, vencedor da Palma de Ouro, que faz das falas poéticas instrumento para uma reflexão sobre o exílio

A Eternidade e um Dia, de Theo Angelopoulos, vencedor da Palma de Ouro de Cannes deste ano e com estréia prevista para este mês no Brasil, transforma a estética um pouco hermética de filmes anteriores do diretor – como *Um Olhar a Cada Dia* (1995) e *Paisagem na Neblina* (1989) – numa abordagem acessível e fluida, cheia de significados subliminares e falas poéticas. Como em *Morangos Silvestres*, de Bergman, o filme é sobre um homem no fim da vida – no caso, um poeta famoso, Alexander (interpretado por Bruno Ganz). Muito doente, ele receia não poder concluir um poema inacabado de um autor do século 19. Quando seu carro pára num farol, ele recolhe um garoto albanês órfão, de quem passa a cuidar. Conta-lhe a história de um poeta que, como Ulisses, passou a vida exilado de seu país e, quando retornou, encontrou-o tomado por inimigos. Ele se dispõe a lutar para libertar sua pátria: "Mas o que pode um poeta fazer diante da morte?".

Isabelle Renauld em cena: lembrança recorrente

O exílio é o grande tema do filme: "Por que viver a vida no exílio? Por que os momentos em que voltei foram as raras vezes em que me foi concedido o favor de falar a minha língua?", pergunta Alexander, num dos belos monólogos que pontuam a narrativa. Ana (Isabelle Renauld), sua mulher, é uma lembrança recorrente. Ele sente remorsos por ter estado ausente em suas viagens, enquanto ela o esperava ("Não quis quebrar seu silêncio", ela diz). Nas reminiscências, ela lhe pede um dia... E a eternidade. Em sua busca constante pelas palavras e pelo infinito, Alexander tem de escolher entre se exilar ou ficar, lutar e encontrar o infinito na finitude de um dia. – RODRIGO BRASIL

O melhor do pior

Ed Wood, morto há 20 anos, ganha mostra e lançamentos em vídeo

Neste mês faz 20 anos que morreu o norte-americano Ed Wood. Diretor de *Plan 9 From Outer Space*, considerado "o pior filme de todos os tempos", ele acabou vítima do mesmo reducionismo que consagrou Orson Welles, por *Cidadão Kane*, o "melhor": pouco se disse de sua obra além de clichês. A mostra *O Homem que Amava o Cinema* (de 3 a 6, no MIS, em São Paulo) e o lançamento de vários filmes seus em vídeo – promoções da Continental Vídeo – são boas oportunidades para rever a produção de um cineasta que, segundo alguns críticos, tinha qualidades que permanecem subavaliadas: o próprio *Plan 9* teria um conteúdo político forte, que passou despercebido do público. Se isso não for verdade, ao menos pode ser divertido assistir a cenas em que há morcegos pendurados por visíveis fios de náilon, falhas gritantes de roteiro (propositais?) e diálogos impagáveis. Num deles, de *Plan 9*, há uma pérola histórica: "O inspetor Clay morreu assassinado. Deve haver alguém responsável".

Cartazes da coleção em vídeo: injustiça histórica?

O bote do tigre

Ang Lee rodará longa de ação na China

Depois de ter visitado o passado e os costumes da Inglaterra (*Razão e Sensibilidade*) e dos Estados Unidos (*The Ice Storm*), o diretor Ang Lee – do delicado *Comer, Beber e Viver* – voltará às raízes em *Crouching Tiger, Leaping Dragon*. É um filme de ação bem ao estilo do Oriente, repleto de saltos e golpes fantásticos, a ser rodado na China e totalmente falado em mandarim (haverá, também, uma versão em inglês). Determinado a fazer frente a mestres do gênero, como John Woo, Lee ofereceu os papéis principais a duas das maiores estrelas chinesas dos filmes de ação, Jet Li e Michele Yeouh. – ANA MARIA BAHIANA

FOTOS DIVULGAÇÃO

ALÉM DO CRIME E DO CASTIGO

A Maçã, da iraniana Samira Makhmalbaf, tem o mérito de dar ao espectador a consciência benéfica de sua humanidade cruel

Por Michel Laub

Arte, disse Aristóteles, é mediação. Não fosse, nada superaria a fotografia ou o documentário, únicos veículos por meio dos quais é possível chegar perto de uma reprodução fiel da realidade. Mas a grande fotografia e o grande documentário tornam-se inferiores à grande pintura ou ao grande cinema quando submetidos ao processo psicológico que faz o homem preferir se ver em imagens tortas, borradas, distorcidas. Essa verdade se reafirma na análise de um filme como *A Maçã*, estréia da iraniana Samira Makhmalbaf, filha do cineasta Moshen Makhmalbaf, na direção de um longa-metragem. E na análise de qualquer obra.

Tome-se *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, como exemplo. Uma de suas passagens marcantes é aquela em que Raskolnikov justifica para si mesmo o assassinato da velhinha usurária segundo uma perspectiva histórica, na qual uma vida é nada perto das tragédias da guerra, da escravidão, do extermínio: se, no passado, exércitos inteiros haviam sido sacrificados em nome de conquistas de territórios ou da liberdade de certos povos, por que uma velha mesquinha e insignificante não o poderia ser em nome da paz de vários indivíduos? O leitor é quase compelido a concordar com o protagonista. De certa maneira, passa a ser seu cúmplice, e essa confluência é um dos achados do romance, um dos motivos por que a narrativa tornou-se referência da literatura universal: nesse momento, o homem enxerga o homem, tem o *insight* de se descobrir egoísta, pouco preocupado com o destino da velhinha usurária, como pouco preocupado está com o vizinho, com o leiteiro, às vezes com a própria família.

Como em *Crime e Castigo*, o tema central de *A Maçã* — um quase documentário sobre um pai que, por 11 anos, trancou suas duas filhas em casa — é a crueldade. Saber retratá-la é fácil: basta pegar uma câmera de vídeo e filmar a mãe batendo no filho, o homem chutando o cachorro, o cavalo sendo chicoteado ao subir a ladeira. Fazer com que o espectador se sinta responsável — sinta-se dando uma chicotada no cavalo — é qualidade artística, o que diferencia *Crime e Castigo* das centenas de romances que tentaram imitá-lo. Aí entram a mediação e, junto, o talento.

É com domínio desse mecanismo que Samira Makhmalbaf parece ter chegado a um resultado bastante interessante. No plano da realidade, e isso parece indiscutível, o pai das crianças é um monstro, como monstro é Raskolnikov, como monstro pode ser qualquer pessoa. Mas no plano artístico é diferente: se Dostoiévski força o leitor a assim se sentir por meio da concentração narrativa no protagonista — o que o faz torcer por ele e, portanto, aceitar o que ele propõe, de certo modo —, Samira torna o pai um homem simples, inconsciente de sua própria torpeza, um pobre diabo cheio de motivos para trancar as duas filhas em casa. A diretora afasta o personagem da realidade para torná-lo mais convincente, patético — verossímil, se quiserem. O espectador quase tem pena dele. Quase concorda com ele. Quase tem a impressão de que faria o mesmo, de que poderia ser tão monstruoso. Houve um holocausto e uma explosão de bomba atômica há pouco mais de meio século, há massacres e genocídios nos telejornais, há racismo e intolerância em cada esquina, e ele, espectador, ainda é capaz de ter pena do pai das meninas iranianas. Quando percebe esse absurdo, há mais uma vez o *insight*, o estalo que o faz se lembrar de sua humanidade — não a humanidade ideal pregada por algum pensamento ou religião, mas uma humanidade crua, posta em imagens distorcidas, borradas, *mediadas* como as de *A Maçã*. Essa consciência individual dos próprios limites e imperfeições é um bom começo para se tentar, mesmo que infimamente, melhorar a situação do mundo, ou do leiteiro, ou do cavalo chicoteado ao subir a ladeira. E um dos grandes méritos do filme.

As meninas que fazem o papel de si mesmas em *A Maçã*: vítimas de uma violência que pode ajudar a diminuir a violência do mundo

FOTO DIVULGAÇÃO

A Maçã, de Samira Makhmalbaf. Roteiro de Samira e Moshen Makhmalbaf. Com Massoumeh Naderi, Zahra Naderi, Ghorban Ali Naderi, Azizeh Mohamadi e Zahra Saghrisaz. Estréia prevista para este mês

Os Filmes de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL						
Tudo É Brasil (Brasil, 1998), 1h26. Documentário.	Rogério Sganzerla é diretor de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Copacabana Mon Amour* (1970) e *Nem Tudo É Verdade* (1986), também um documentário sobre Orson Welles.	Orson Welles é a grande estrela desse filme-documentário, que tem participações de **Grande Otelo** (*foto*) – que filmou com Welles em 1942 – e Carmem Miranda, dois símbolos da cultura brasileira.	O documentário registra a passagem de Welles pelo Brasil em 1942, para filmar *It's All True*, e procura desvendar as circunstâncias que o levaram a assumir essa empreitada jamais concluída.	Com *Tudo É Brasil*, Sganzerla venceu na mais recente edição do Festival de Brasília o Prêmio da Crítica e o controverso Candango de Melhor Colagem Antropofágica.	Nas belas cenas panorâmicas do Rio da época, rodadas por Welles, e nas célebres cenas que mostram a jornada de jangadeiros de Fortaleza até o Rio.	"Assistir a *Tudo É Brasil* exige mais desprendimento do que atenção. Embora seja um belo trabalho de pesquisa, o filme deve ser apreciado como uma música. Só assim é possível embarcar na viagem labiríntica e abstrata proposta por Rogério Sganzerla." (*O Globo*)
Sempre Amigos (*The Mighty*, EUA, 1998), 1h47. Drama.	Peter Chelsom é diretor de *Funny Bones* e *Hear My Song*.	Sharon Stone divide a cena com os garotos Kieran Culkin (Kevin) e Eldon Henson (Max Kane), acompanhados de Gena Rowlands, Harry Dean Stanton, **Gillian Anderson** (*foto*), James Gandolfini, Meat Loaf, Joe Perrino.	Kevin, um menino brilhante prejudicado por uma paralisia, é designado para dar aulas para seu vizinho Kevin, tímido, gorducho e de raciocínio lento, filho da cuidadosa Gwen Dillon (Sharon). Unindo suas forças, eles conseguem superar as limitações físicas e sociais.	Baseado no romance *Freak the Mighty*, de Rodman Philbrick, de 1983, é um filme sincero e comovente, na linha de *Meu Pé Esquerdo* (1983), de Jim Sheridan.	Sharon Stone, subestimada por muitos, tem um desempenho surpreendente como a mãe de Kevin, que poderá render-lhe uma indicação para o Oscar de Atriz Coadjuvante.	"O diretor Peter Chelsom apresenta a originalidade já demonstrada em *Funny Bones* e *Hear My Song* e extrai o máximo de inovação do cenário de Cincinnati." (*Boston Globe*)
O Encanto das Fadas (*Fairytale – A True Story*, Inglaterra, 1997), 1h33. Drama.	Charles Sturridge dirigiu *As Viagens de Gulliver* (1996), filme vencedor do Prêmio Emmy, e *A Foreign Field* (1993).	Os proeminentes Peter O'Toole (*Lawrence da Arábia*) e Harvey Keitel (*Cortina de Fumaça*) interpretam, respectivamente, Sir Arthur Conan Doyle e Harry Houdini, ao lado das atrizes mirins Florence Hoath (Elsie) e Elizabeth Earl (Frances).	A história de Frances e Elsie, duas garotinhas que, em 1917, deram ao mundo o testemunho da existência das fadas. Elas divulgaram até fotos de fadas e duendes num jardim: convenceram jornalistas, escritores (inclusive Conan Doyle), fotógrafos e especialistas sobre a veracidade da experiência.	A história das garotas que fizeram multidões acreditar na magia das fadas é por si só encantadora, especialmente numa época assolada pela 2ª Guerra (o irmão de uma delas morreu na 1ª Guerra) – mesmo que, depois, tenha-se descoberto que as fotos eram montagens.	O filme baseou-se num conto escrito por Sir Arthur Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes, que, interpretado por O'Toole, aparece no enredo, junto de Harry Houdini, famoso ilusionista, interpretado por Keitel. A trilha é de Zbigniew Preisner, responsável pela belíssima trilha de *A Dupla Vida de Veronique*, de Kieslowski.	"As fotografias das fadas acenderam a centelha de um debate nacional na Inglaterra quando Arthur Conan Doyle as publicou em seu magazine. (...) As crianças, como as duas garotas, já sabem que fadas existem. Somos nós adultos que precisamos começar a abrir nossos olhos". (*Boston Phoenix*)
Italianos (*Italiani*, Itália, 1996), 1h38. Comédia/drama.	Maurizio Ponzi, também co-autor do roteiro, estreou no cinema em 1968 com *I Visionari*, após ter sido assistente de Pier Paolo Pasolini.	Giulio Scarpati (*Mediterrâneo*), Marco Leonardi (*Como Água para Chocolate*), Giuliana de Sio, **Maria-Grazia Cucinotta** (*foto*), de *O Carteiro e o Poeta*, Claudio Bigagli, Luigi Maria Burruano, Roberto Citran, Lorenzo Crespi, Vanessa Gravina.	Nos anos 60, um trem se dirige para o norte da Itália, levando muitos personagens e histórias: uma mãe de família que precisa escolher entre dois pretendentes, um homem de negócios que tenta ocultar do filho a amante; uma mulher desiludida que encontra consolo nos braços de um romancista.	Bem recebido na Mostra Internacional de Cinema/97 e na Mostra Rio/98, *Italianos* é um drama sentimental que traça belos retratos humanos em episódios narrados pelo guarda do trem Ulisse, interpretado por Giulio Scarpati. É um retrato crítico dos rumos da Itália.	A narrativa é coesa, mas o elenco, muito numeroso, acaba provocando atuações desiguais, e o enredo é demasiadamente sentimental.	"Ulisse é um guarda a bordo de um trem rumando da Sicília para Milão e retornando durante os anos 60. Todo dia, assim que a locomotiva segue sobre os trilhos, ele observa a grande variedade de dramas humanos que se desdobram, (...) usando-os para comentar sobre o triste estado da Itália moderna". (*All-Movie Guide*)
Vida de Inseto (*A Bugs Life*, EUA, 1998), 1h25. Desenho animado.	John Lasseter, presidente e fundador da Pixar e ponta-de-lança da revolução digital da animação, e seu discípulo número um (e roteirista de *Toy Story*), Andrew Stanton.	As vozes de Kevin Spacey, Dave Foley, Julia Louis-Dreyfuss, Phyllis Diller, Denis Leary, Jonathan Harris (a voz original do Dr. Smith, de *Perdidos no Espaço*) e, em seu derradeiro trabalho, Roddy McDowell.	Flik (Foley), uma formiga extremamente criativa de uma colônia acossada pelos gafanhotos maldosos – liderados por Hopper (Spacey) –, tem uma idéia brilhante: contratar guerreiros para orquestrar um contra-ataque.	Com um pouco de *Os Três Amigos*, Fellini, John Huston e Kurosawa, este acima de tudo, *Vida de Inseto* é infinitamente superior, em animação e roteiro, ao seu rival *FormiguinhaZ*. Ao contrário do desenho da DreamWorks, é aberto a crianças de todas as idades.	Na extraordinária qualidade da animação e nas rápidas piadas visuais que se sucedem sem parar. Em hipótese alguma saia do cinema antes do fim do filme – algo delicioso acontece no meio dos créditos.	"Com a oscarizável equipe de *Toy Story* a tiracolo (...), a Disney espera bater *FormiguinhaZ*, da DreamWorks." (*Premiere*)
O Príncipe do Egito (*Prince of Egypt*, EUA, 1998), 1h39. Animação/drama épico.	Brena Chapman, Steve Hickner e Simon Wells, da DreamWorks.	As vozes de Val Kilmer (Moisés), Ralph Fiennes (Ramsés), Patrick Stewart (Faraó Seti), Sandra Bullock (Miriam), Danny Glover (Jethro), Jeff Goldblum (Aaron), Michelle Pfeiffer (Tzipporah), Steve Martin (Hotep) e Martin Short (Huy).	A história de Moisés e da libertação dos judeus do Egito em animação digital.	O filme recupera a história bíblica de maneira leve e interessante e consegue realizar, por meio da animação, ousadias difíceis de ser representadas em filme.	O filme é baseado na adaptação do Exodus feita por Doroty Clarke Wilson na novela homônima e foi influenciado pelo épico *Os Dez Mandamentos* (1956), de Cecil B. De Mille.	"Uma imagem vale por um milhão de palavras, como essa original incursão ao épico bíblico *O Príncipe do Egito* revela com sua iluminada fuga para o deserto e cenários repletos de esfinges." (*USA Today*)
Tiradentes (Brasil, 1996), 1h30. Drama histórico.	Oswaldo Caldeira, autor de seis longas, dirigiu *O Grande Mentecapto* (1988), o documentário *Brasil Bom de Bola* (1978) e *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (1977).	O ator global **Humberto Martins** (*foto*) interpreta Tiradentes, ao lado das belas Adriana Esteves (Bárbara Eliodora), Giulia Gam (Marília de Dirceu) e Júlia Lemmertz (mulher de Tiradentes).	Tiradentes é mostrado como um aventureiro idealista e mulherengo, influenciado pela Constituição americana. Aborrecido pela opressão dos colonizadores e por lhe negarem uma promoção, dedica-se a prender bandidos e, nas horas vagas, a tratar de dentes alheios e propagar idéias revolucionárias.	Caldeira, que fez mestrado sobre Tiradentes, utiliza habilmente personagens reais – Alvarenga Peixoto, Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga – e referências históricas para mostrar o cotidiano da época.	Em dado momento, Tiradentes recita versos de Alvarenga para defender a dignidade dos negros; a boa trilha sonora é de Wagner Tiso; o cenário tem as belezas históricas de Ouro Preto e Paraty.	"Quando Joaquim Pedro de Andrade realizou a primeira versão da saga do herói da Conjuração Mineira em *Os Inconfidentes*, em 1971, o Brasil vivia alguns dos piores anos da ditadura militar (...). (Caldeira) já não precisa da referência metafórica à realidade imediata para abordar a revolta anticolonial ocorrida no País no fim do século 18." (*O Estado de S. Paulo*)
NO EXTERIOR						
Os Idiotas (*Idioterne*, Dinamarca, 1998), 1h57. Drama/comédia.	Lars von Trier é o diretor de *Europa* (1991) – que lhe rendeu o grande Prêmio do Júri em Cannes – e *Ondas do Destino* (1995).	Bodil Jorgensen, Jens Albinus, Louise Hassing e Troels Lyby.	Um grupo de amigos exercita voluntariamente a idiotia como forma de liberação e procura parodiar o comportamento de alguns moradores locais, tão idiotas quanto eles. Nos intervalos, praticam o sexo livre.	As ousadias estilísticas do diretor perseguem uma estética anti-hollywoodiana. Se isso funciona ou não, é de se conferir.	Lars von Trier segue os princípios do controverso Dogma 95, um manifesto criado por ele próprio, em parceria com Thomas Vinterberg, que prega a espontaneidade, filmagens ao ar livre, som direto e ausência de trilha sonora, câmera no ombro, iluminação natural.	"Lars von Trier escreveu (em quatro dias) e dirigiu essa comédia/drama dinamarquesa sobre um grupo excêntrico de 'Copenhage' que encontra uma libertação terapêutica e confronta a apatia por meio de um idiota e inaceitável comportamento que eles chamam 'spassing'." (*All-Movie Guide*)
Felicidade (*Happiness*, EUA, 1998, 2h15). Drama.	O outro Todd do cinema independente – o inquietante Todd Solondz, de *Bem-Vindo à Casa das Bonecas*.	Elizabeth Ashley, Dylan Baker, **Jane Adams** (*foto*), Lara Flynn Boyle, Cynthia Stevenson, Jon Lovitz, Jared Harris, Bem Gazzara.	Num vasto painel da alienação e disfunção familiar do subúrbio *made in USA*, as vidas de três irmãs (Boyle, Stevenson, Adams) e seus respectivos maridos, filhos, namorados e vizinhos, universo que inclui um pedófilo, um masturbador compulsivo e graus diversos de neurose.	O filme que a Universal não queria que o público visse (sua divisão de arte, a October, abandonou-o sob pressão da cúpula do estúdio) é um retrato sem pena, sem glamourização e com farta dose de humor dos recônditos mais sombrios da alma humana.	No trabalho da excepcional cinematógrafa Maryse Alberti – não por acaso, a mesma de *Velvet Goldmine*.	"O kitsch americano não interessa a Solondz como um alvo fácil de crítica, mas como um estudo em proporção." (*New York Times*)
Velvet Goldmine (Inglaterra, 1998), 1h57. Fantasia rock'n'roll.	Todd Haynes, um dos mais originais diretores independentes, estreou com *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) e realizou *Poison* (1991) e *Safe* (1994).	O creme dos jovens atores britânicos – Ewan McGregor, Christian Bale, Jonathan Rhys-Meyers – mais a australiana Toni Collette e, numa deliciosa ponta, o comediante *drag* Eddie Izzard.	Um jornalista (Bale) tenta localizar um misterioso astro de glam rock dos anos 70 (Rhys-Meyers), que, aparentemente, forjou sua própria morte. Suas pesquisas o levam a personagens como a esposa americana do popstar, o seu empresário e o grande amor da sua vida, um ex-astro trash pop (McGregor).	Tributo tanto a uma das eras mais extremas e delirantes do pop quanto a um gênero de cinema que floresceu tão radiosa quanto fugazmente – o filme psicodélico dos anos 60/70, como *Performance* e *Wonderwall* –, *Velvet* é um prazer para os sentidos e para a cabeça.	Quantos astros de rock você consegue localizar? Integrantes das bandas Pulp, Verve, Placebo e Radiohead, entre muitas outras, colaboraram para a trilha sonora e fazem aparições encarnando seus ancestrais dos 70's.	"*Velvet Goldmine* é um hino opulento da ascensão e queda da cena de Londres e dos filmes juvenis dos anos 70 – na verdade, o filme é um festim visual e musical tão rico que é fácil se perder em seus detalhes luxuosos." (*Mr. Showbiz*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Um burguês príncipe do teatro

No centenário do seu nascimento, o ator Eugênio Kusnet continua um exemplo impecável da arte de criar assombro e beleza sobre o palco

Por Sérgio de Carvalho

Eugênio Kusnet e Célia Helena em ***Os Pequenos Burgueses*****, de Górki, montagem no Teatro de Oficina, em 1963. Momento de perfeição total**

FOTO REPRODUÇÃO

O ator russo Eugênio Kusnet participou da formação de alguns dos principais movimentos do teatro brasileiro moderno. Como não fazia questão de ocupar o centro do palco nem saía por aí apregoando as próprias virtudes (condição estreitamente ligada à celebridade), seu nome e suas idéias andam hoje meio que esquecidos. Mas não se tome por casual o fato de ele ter contribuído, nas décadas de 50 e 60, para a realização de alguns dos melhores trabalhos de grupos tão diversos do ponto de vista artístico, ainda que ligados a uma perspectiva modernizadora comum, como o TBC, o Arena e o Oficina.

Kusnet procurou sempre estar próximo do que lhe parecia uma arte com "pensamentos apaixonados", de um teatro que soubesse se imaginar do ponto de vista do público atual. Num depoimento ao extinto Serviço Nacional de Teatro, gravado em 1975, alguns meses antes de sua morte, o ator Renato Borghi fez-lhe a pergunta clássica: "O que é o teatro para você?". Eugênio Kusnet respondeu mais ou menos assim : "Ah, Renato, dizer o que é teatro, você sabe, antes de perguntar, que há 1583 maneiras de explicar isso". Borghi insiste afetuoso: "Eu quero aquela maneira pessoal, o que é teatro para você?". Kusnet escolhe a mais simples das definições : "O teatro é uma maneira de me comunicar com o próximo. Quando estou fazendo um papel, preciso ter alguma coisa a dizer. Mas eu não vejo a possibilidade de dizer alguma coisa, sem me interessar por como vê o meu espectador. (...) Se eu desconheço o que se passa na platéia, na cabeça de cada jovem que está lá, eu, homem de 76 anos, não poderia abrir a boca. Eu preciso me colocar no lugar daquele moço de 18 anos".

Por depoimentos como esse, pelas imagens das fotografias, ou pela leitura de seu principal livro, *Ator e Método*, tem-se a impressão que Kusnet era um homem e um artista entusiasmado por levar a vida que levava, por ensinar e praticar o teatro em que acreditava – o da transformação com o outro. Um certo espírito juvenil, no bom e no mau sentido, parece ser indissociável da atividade teatral. Kusnet manteve o lado bom, o

Em *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh (1954), impondo sua autoridade cênica em um espetáculo estrelado por Maria Della Costa. Ele foi assim em todos seus desempenhos. Fisicamente, Kusnet lembrava o ator e cineasta austríaco Erich von Stroheim, de *Ouro e Maldição* e *O Crepúsculo dos Deuses*

espanto e a disposição de aprender, porque só esperou da carreira artística o que ela tem, na verdade, de melhor para dar: o prazer do bem-feito. Sua primeira apresentação profissional no Brasil foi no TBC, em 1950, na montagem de *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida. Tinha na época quase 52 anos de idade e, com certeza, não levava ao palco a expectativa da admiração pública, do reconhecimento da crítica, nem da carteira assinada por Franco Zampari. Estava ali pela alegria de voltar a atuar.

Esse retorno libertador reproduzia, em outra escala, uma imagem mais antiga. A dele próprio com 18 anos de idade, servindo o exército russo no período entre a 1ª Guerra e a Revolução Russa. Época em que as guerras se faziam no corpo a corpo das metralhadoras em trincheiras e nos choques de baionetas em descampados. Sua entrada posterior e quase acidental no mundo do espetáculo teatral russo, em 1920 (quando decidiu fazer um teste sugerido por um amigo), com seus cenários e figurinos se modificando para os novos tempos, deve ter tido algo de ironia e muito de felicidade. O trabalho de ator nos anos seguintes, nas repúblicas da Estônia, Lituânia e Letônia, em que os teatros estatais já tinham incorporado a influência dos métodos do Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, inclusive com seu delicado cultivo da representação verdadeira, não pode ser avaliado sem o contraponto da experiência anterior na guerra.

A visão teatral de Kusnet, assim, não poderia ser outra senão a da distinção clara entre realidade e ficção. E da confiança na ação coletiva como meio de transformação das coisas. Isso explica, em parte, a impossibilidade de se integrar à produção teatral brasileira quando desembarcou no Rio de Janeiro em 1927. Não só a barreira da língua, mas era todo um modo de encenação que ainda reproduzia padrões do século 19 europeu: sem composição de personagens, apenas distribuíam-se as falas e deixas; marcavam-se a entrada e saída de cada ator e suas posições no palco; valia qualquer melodrama, contanto que potencializasse os dotes do primeiro ator, sempre atraído pelo proscênio no intuito irresvalável de arrancar uivos da platéia (nada muito diferente de alguns teatros de hoje).

Kusnet teve de esperar 16 anos para que o teatro brasileiro iniciasse uma modernização que se processava havia décadas na Europa. Trabalhou no comércio e até veio a prosperar com uma fabriqueta de artigos plásticos. Só nos anos 40 viu surgir um dos primeiros "teatros de equipe" do país, o grupo amador Os Comediantes. Esperaria outros sete anos para entrar no elenco de um deles.

Diferentemente do que se imagina, sua leitura da obra de Stanislavski começou na década de 50, junto com a retomada da prática. Talvez por ter se deparado aqui com algumas das mesmas dificuldades da Rússia do começo do século, ou por já conhecer de perto os bons efeitos da aplicação do princípios stanislavskianos, o fato é que em pouco tempo se tornou um conhecedor profundo daquela Suma inconclusa que não chegou a se configurar como um Método. As lições que até hoje geram dúvida, ele as compreendeu, traduziu em termos pessoais, e soube aclarar confusões. É por meio de trabalhos como o dele que a obra de Stanislavski continuou a ser desenvolvida.

Não deve causar espanto, nesse sentido, a opinião daqueles que a ele assistiram no palco, como o diretor José Celso Martinez Corrêa, de quem foi colaborador vários anos, e que o considera um inigualável "ator brechtiano". Kusnet insistia no ponto de que mesmo a mais realista das interpretações nunca é encarnação do papel, no sentido de "possessão mística" do ator pela personagem. Ao ator cabe praticar um estado de "dualidade": mesmo na ▶

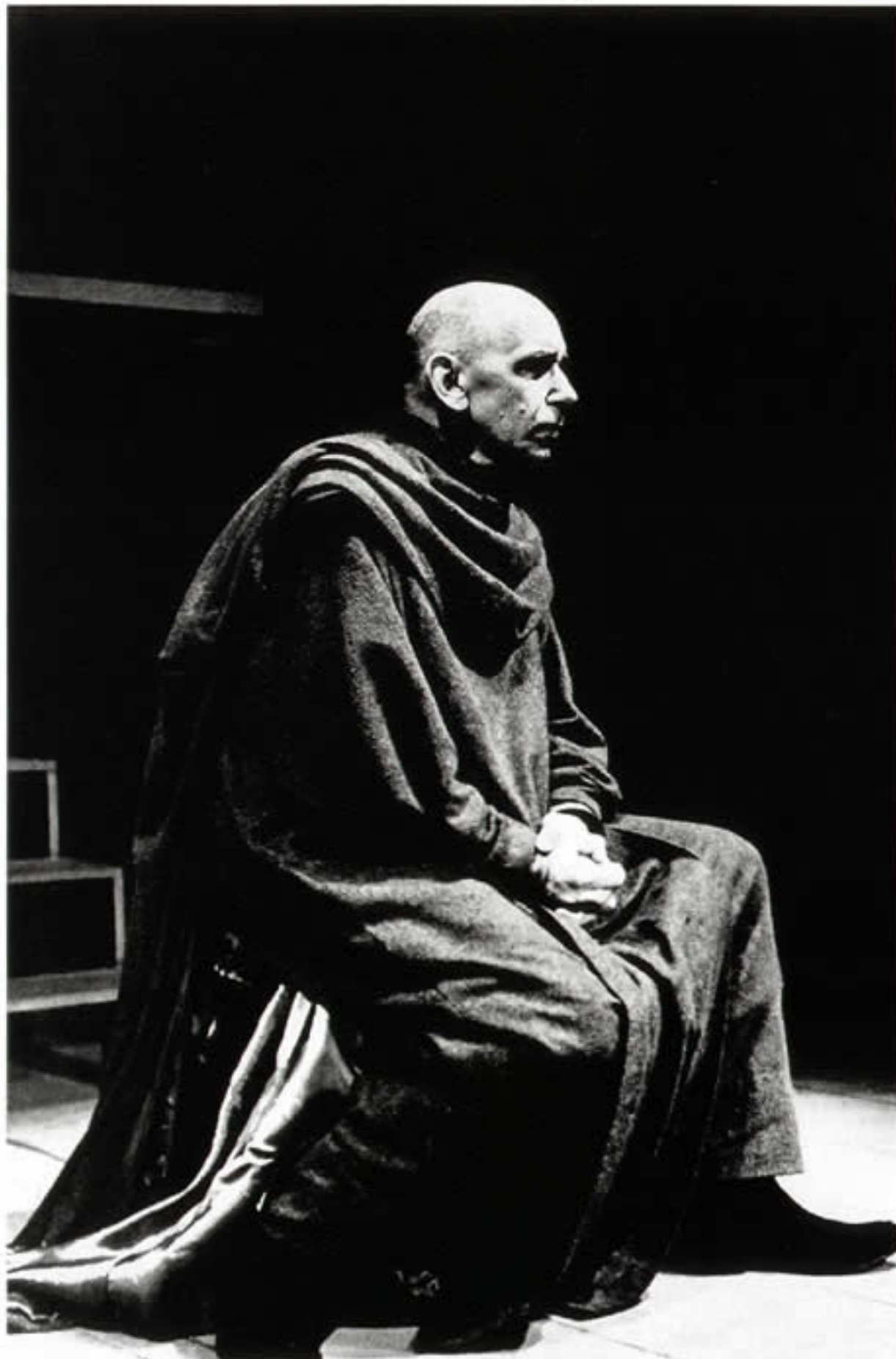



FOTO ARQUIVO MULTIMEIOS/DIVISÃO DE PESQUISAS - IDART - CCSP

Um Domador na Selva dos Ensaios

Kusnet acompanhou o Teatro Oficina em várias fases, ensinando o grupo e tentando seguir suas mudanças de rumo. Por Fernando Peixoto

A presença de Eugênio Kusnet, inesquecível mestre e amigo, foi essencial e decisiva para os espetáculos e para todos que participaram de um dos expressivos momentos de criatividade do Teatro Oficina. Conviver diariamente com ele em cena ou no ensaio, conversando informalmente ou discutindo os textos, eram instantes de enriquecimento e estímulo. Kusnet entrou para o grupo quando este ainda não era uma companhia profissional, integrando o elenco de *A Engrenagem*, de Sartre, adaptação de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa dirigida por Boal em 1960. Nos anos seguintes ele estava no elenco de espetáculos que sem dúvida definiram o significado do Oficina no teatro brasileiro dos anos 60: *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odetts; *Todo Anjo é Terrível*, de Ketti Frings; *Pequenos Burgueses*, de Górki; *Andorra*, de Max Frisch, e *Os Inimigos*, de Górki, todos dirigidos por Zé Celso. Tendo como objetivo básico um diálogo com o público sobre a realidade em que vivia em seu contraditório cotidiano, o Oficina procurava mergulhar na realidade psicológica dos conflitos e personagens e, para isso, pesquisava um realismo intenso e complexo. Mas o essencial naquele instante foi estudar e praticar o chamado Método do diretor russo Stanislavski. E Kusnet foi o companheiro e professor que nos indicou a análise rigorosa do personagem, ajudando a transformar o ator numa personalidade coerente e responsável, distante da mera inspiração. Líamos os escritos de Stanislavski, mas a prática era o essencial. E, na prática, a presença desse homem que já tinha mais de 60 anos foi um impulso essencial: ter Kusnet na mesa de ensaios, contracenar com ele, observar como construía seus personagens, como dava sugestões a todo elenco, tudo isso nos foi fundamental. E ele foi um ator extraordinário. Antes de entrar para o Oficina, esteve em espetáculos históricos, como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, direção de José Renato; e em *A Alma Boa de Setsuan*, de Brecht, direção de Flaminio Bollini Cerri.

Foi também professor: em 1963 o Oficina criou um curso de interpretação, e ele lecionava para principiantes e profissionais. Em 1965 reuniu os alunos e dirigiu a peça soviética *Aconteceu em Irkutsk*, de Alexei Arbusov.

Kusnet no papel do velho Bessemenov, que lhe valeu o prêmio de Melhor Ator no Festival de Teatro do Uruguai

FOTO ARQUIVO MULTIMEIOS/DIVISÃO DE PESQUISAS - IDART - CCSP

Mas, logo depois do início da ditadura militar, o Oficina começa a pesquisar uma nova linguagem, que põe em questão muitas das idéias essenciais do método de Stanislavski: foi o início da presença de Brecht no grupo. A encenação começa a ganhar novos impulsos artísticos e ideológicos, distanciando-se do realismo psicológico e emocional de montagens como *Andorra*, de Max Frisch (1964), e *Os Inimigos*, de Górki (1966). Kusnet continua no elenco e participa desse novo processo criativo, baseado agora em outros princípios que ele aceita ou discute. Não é insensível ao novo, ao contrário.

Sua última extraordinária contribuição ao Oficina aconteceu depois de ele já ter deixado o grupo e o trabalho de ator para se dedicar exclusivamente ao ensino: em 1969, quando estávamos para estrear *Na Selva das Cidades*, de Brecht, direção de Zé Celso. O espetáculo (um mergulho desenfreado na nova linguagem provocativa e transgressora, com idéias de Stanislavski, Brecht e, agora, também, de Grotowski) estava imenso, tinha de ser cortado. Mas nenhum de nós conseguia saber como encaminhar esse processo. Chamamos nosso querido Kusnet e fizemos um ensaio completo só para ele. Depois nos sentamos para discutir tudo que havia sido mostrado. E ele, com paixão e lucidez, indicou os caminhos da versão definitiva.

O mais triste das cenas de loucura de Ofélia, existe por trás o motor da alegria de se construir uma bela composição artística. Acentue-se isto: não o prazer de se exibir ao público, mas o de concretizar a bela imagem.

Kusnet compreendia o ofício do ator como semelhante ao de um artesão. A mesma necessidade de consciência técnica, de empenho, de objetivação do trabalho e de exercícios para que a imaginação governe os braços e pernas, e não seja dificultada por eles. Pode-se dizer que o conceito de "dualidade" consciente se tornou também brechtiano, como também se tornou (as boas idéias se apropriam de quem as utiliza) a melhor parte do método de Stanislavksi, aquela de seus últimos anos e que extraía das "ações físicas" o modo de deflagrar a comunicação emocional da cena. Kusnet chegou a inventar um jeito próprio de trabalhar com as "ações físicas", fazendo com que, antes de improvisar uma situação, e assim pôr em prática a "análise ativa", os atores escrevessem cartas a interlocutores ficcionais, de modo a adquirir maior clareza sobre as intenções que devem ser reveladas ou ocultadas no palco. Kusnet combatia o intuicionismo com a racionalidade, o amadorismo com a técnica. Mas seus esforços eram justamente para resgatar a intuição menos fácil e o amor menos ligeiro. Como professor de interpretação, cultivava a improvisação como a mais precisa das ferramentas.

Com Maria Della Costa em *Sociedade de Pijamas*, espetáculo que excursionou, em 1960, a Portugal (acima). Abaixo, dividindo a cena com Rubens Corrêa e Armando Bogus em *Marat-Sade*, de Peter Weiss, direção de Ademar Guerra (1967), um dos melhores espetáculos paulistas da década

Fico imaginando uma de suas aulas para uma turma de atores dos anos 70, tentando explicar a diferença entre improvisar com os objetivos da história e os famosos laboratórios em que a meninada queria "deixar rolar" para conseguir viver a vida intensa de uma árvore ou se tornar uma plantinha que abre seus ramos de manhã. Parece que numa certa montagem de *Os Pequenos Burgueses*, na EAD (Escola de Comunicações e Artes), esse homem da era científica perdeu a paciência com alunos e outros professores, a ponto de abolir qualquer improviso e voltar aos métodos do teatrão, com ensino de inflexões e análise de mesa. Nem apareceu para a estréia.

Eugênio Kusnet é um exemplo raro de verdadeiro artista, numa arte como a da atuação, cada vez mais na era da mercadoria tornada terra de ninguém. Ainda concebia o ator como um inventor de ações e gestos e falas, coisas que se dissipam, belas porque impermanentes. Como um imaginador de mundos que só existem se completados pela imaginação da pessoa que está sentada na platéia.

Hoje em dia a maioria dos estudantes que se matriculam em escolas de teatro não tem muita vontade de transformar-se no outro que está sentado na platéia. Tem sobretudo o desejo industrial de "circular, circular", reproduzir-se como inúmeros mesmos, eternamente mesmos. Para eles, os métodos teatrais de Kusnet soam evidentes demais, esclarecedores demais, algo cientificistas e portanto ultrapassados, porque solicitam um trabalho real, sem mistificações da genialidade nem absolutização da técnica. De outro lado, isso se deve à onipresença do padrão valorativo que vigora na televisão brasileira, em que se vê uma legião de novatos torcendo a boquinha e dando o máximo de si para ficarem conhecidos, secundados por meia dúzia de consagrados que não torcem mais a boquinha, porque lhes basta fazer o mínimo do que um dia, quem sabe, fizeram.

Uma leitura mais atenta de *Ator e Método*, publicado pouco depois da morte de Kusnet, em 1975, graças ao empenho de sua colaboradora Carminha Fávero, serviria como lembrança de que existem outras alegrias na profissão do ator, menos sujeitas aos desmandos da forma imposta, bem-aventuranças do trabalho de equipe, tais como o "entusiasmo da imaginação" e a procura do bem fazer. ■

FOTOS LUIS MENDES / FREDI KLEEMAN/ARQUIVO MULTIMEIOS/DIVISÃO DE PESQUISAS - IDART - CCSP

Dança pelo despertar

O Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro estréia a primeira versão integral, no Brasil, de *A Bela Adormecida*

Por Ana Francisca Ponzio

Com um repertório que inclui coreografias como *Daphnis et Chloé* (nesta página) e *O Lago dos Cisnes* (página oposta), o Balé do Municipal do Rio se prepara para o desafio de um clássico integral com *A Bela Adormecida*, obra tradicional no programa de fim de ano do Teatro Mariinsky de São Petersburgo, sede do Balé Kirov

Ao receber do coreógrafo Marius Petipa o plano cênico e musical do balé *A Bela Adormecida*, Tchaikovsky deparou-se com 70 solicitações minuciosas sobre o tempo, a duração e a atmosfera de cada cena do espetáculo que o Balé do Teatro Mariinsky, atual Kirov, estrearia em São Petersburgo em 15 de janeiro de 1890. Para a mazurca que antecede a apoteose do terceiro e último ato, Petipa pedia, por exemplo, uma música vigorosa, efervescente, "capaz de fazer dançar não importa quem". Tais imposições, contudo, não limitaram o gênio criativo de Tchaikovsky, que compôs para a coreografia — inspirada em conto de Charles Perrault — uma das obras sinfônicas mais marcantes da história da dança clássica.

Considerada por Rudolf Nureyev uma espécie de *Parsifal* do balé, *A Bela Adormecida* ganha neste mês sua primeira versão completa no Brasil. Produzido pelo Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o espetáculo promete pôr à prova os 90 bailarinos brasileiros que participam dessa obra-prima, cuja harmonia entre dança e música tornou-se fonte de inspiração para coreógrafos contemporâneos como George Balanchine, que a considerava o mais completo dos balés. Um marco na evolução da dança em sua associação com a música, *A Bela Adormecida* retirou das partituras a função de acompanhamentos para transformá-las em fontes de emanação da coreografia. Segundo Tamara Karsavina (1885-1978), bailarina russa que dançou na trupe de Serge Diaghilev, "essa coreografia de Petipa se desenvolve segundo os princípios sinfônicos da música", enquanto a estrutura interna da obra, muito bem resolvida, contém os germes da decomposição, hoje explorada pelos criadores modernos.

A Bela Adormecida **tem variações que fazem quase todo o elenco solar. Acima, o diretor artístico Jean-Yves Lormeau ensaia Fernanda Diniz; abaixo, cena de** *La Sylphide*

Por sua importância, *A Bela Adormecida* já deveria ter sido montada pelo Balé do Rio há muito mais tempo. Única companhia que preserva a tradição clássica no Brasil, a trupe carioca vem ampliando mais expressivamente seu repertório nos últimos três anos, por iniciativa de Jean-Yves Lormeau, ex-estrela do Balé do Teatro da Ópera de Paris e atual responsável pela direção artística da companhia brasileira.

A partir de sua primeira apresentação oficial, em 1936, o Balé do Teatro Municipal do Rio tornou-se referência nacional. Com uma história que remonta à primeira escola de dança clássica do país, fundada pela bailarina russa Maria Olenewa, contemporânea e companheira de palco de Anna Pavlova, o grupo tem sido o único a apresentar as novas gerações à história, produzindo obras como *O Lago dos Cisnes* e *Giselle*. Embora já tenha funcionado sob a competência de Tatiana Leskova, outro símbolo do balé brasileiro, cujas aulas ainda são ponto de passagem obrigatório de qualquer candidato a virtuose, a companhia vive sua melhor fase somente agora — com o risco, no entanto, de deixar escapar, mais uma vez, o equilíbrio definitivo que os saltos do balé têm como alvo.

"Eu não dirigiria o Balé do Municipal por causa desse eterno fantasma, ou seja, a interrupção súbita do trabalho, toda vez que há uma mudança política", diz a bailarina Marcia Haydée, que já recusou convites para assumir o grupo. De fato, com a atual mudança no governo do Estado do Rio de Janeiro, a cuja Secretaria da Cultura a companhia está subordinada, Lormeau encerra a programação de 1998 sem saber se o "despertar" de sua *Bela Adormecida* será efêmero ou duradouro.

Com o objetivo de trazer para o Brasil a experiência acumulada durante os 25 anos na Ópera de Paris, onde trabalhou com gênios como Balanchine, Jerome Robbins, Maurice Béjart e Willian Forsythe, Lormeau chegou ao Rio há quatro anos, convidado por Emílio Kalil, presidente da Fundação Theatro Municipal. "No primeiro ano fiquei estudando como o grupo poderia aprofundar raízes", diz Lormeau, que, disposto a fortalecer o clássico e ao mesmo tempo abrir o repertório para o contemporâneo, conseguiu apresentar, nos últimos três anos, uma variedade de obras importantes e, às vezes, inéditas.

"Já me desentendi com Lormeau, mas reconheço que o grupo vive agora seu grande momento. O elenco ainda não se deu conta da rica paleta de obras que ele está introduzindo na companhia. Além de dar oportunidade para bailarinos mais jovens, ele tem produzido obras relevantes dos períodos clássico e moderno. O trabalho dele deve ter continuidade, como também devem ser mantidas as condições favoráveis que lhe têm sido garantidas por Emílio Kalil", diz Tatiana.

Nos últimos três anos, as platéias cariocas puderam desfrutar da primeira montagem de uma obra de Balanchine por uma companhia brasileira. Além de coreografias de autores contemporâneos de reputação internacional, como Paul Taylor, Lar Lubovitch e Angelin Preljocaj, o elenco do Municipal pôde provar, pela primeira vez, o arrojamento de criadores brasileiros que costumam permanecer à margem das companhias oficiais — como Lia Rodrigues, Deborah Colker e Regina Miranda. Outro ponto alto também ocorreu ano passado, com a homenagem *Balés Russos*, que reuniu em um mesmo programa obras históricas e ao mesmo tempo revolucionárias como *Les Noces*, de Bronislava Nijinska, *L'Après-Midi d'un Faune* e *A Sagração da Primavera*, ambas de Nijinsky.

Apesar das dúvidas quanto ao futuro, Lormeau não abandona planos de continuar montando obras fundamentais — como *A Mesa Verde*, do alemão Kurt Jooss (1901-1979) —, além de trazer o coreógrafo mais disputado do momento, o norte-americano Willian Forsythe, do Balé de Frankfurt, para trabalhar com o elenco em junho próximo. Superando as resistências dos bailarinos veteranos, o diretor hoje se orgulha de estar dando chance à totalidade do elenco. Pequenas exceções ficam por conta de paradoxos internos. Embora inclua artistas do calibre de Ana Botafogo, a companhia também acolhe bailarinos na faixa dos 60 anos, que, funcionários públicos, mantêm o vínculo empregatício mesmo sem condições adequadas de atuação. "Devido à singularidade da carreira de bailarino, que tem vida profissional curta, deveria haver uma reivindicação nacional capaz de mudar a situação atual. Na França, os bailarinos conseguem se aposentar aos 45 anos, e isso evita elenco 'inchados', como acontece no Brasil", diz Kalil, que conta com um orçamento anual de R$ 3,7 milhões para produzir os balés, óperas e concertos do Municipal do Rio. "Ainda estamos atrás, por exemplo, do Teatro Colón de Buenos Aires, que gasta R$ 15 milhões por ano", diz.

Com a verba de cerca de R$ 300 mil consumida pela produção de *A Bela Adormecida*, Kalil e Lormeau pretendem levar à cena não somente uma produção primorosa, mas também uma companhia que não se resume a poucos talentos. Para estrelas como Ana Botafogo, que dança na companhia há 18 anos, mas só agora interpreta a heroína Aurora, a nova produção conjuga desafios de técnica e estilo. Já Fernanda Diniz, jovem bailarina mineira que revezará com Ana o papel principal, poderá mostrar, em seu país, o virtuosismo que vem entusiasmando platéias da Europa, América do Norte e Japão. A todos, a versão escolhida por Lormeau impõe os preciosismos da escola russa: "Preferi uma montagem do Teatro da Ópera de Praga, que se inspira nas encenações do Kirov e, portanto, está mais próxima do original de Petipa". ▮

Onde e Quando

A Bela Adormecida. **Apresentação do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (praça Floriano, s/nº, tel. 021/544-2900). De 10 a 20/12. Preço: de R$ 5 a R$ 20**

Acima, cena da coreografia *Suite en Blanc*; **abaixo, Ana Maria Botafogo (no chão, em cena de** *Serenade*), **que pela primeira vez interpreta a heroína Aurora**

O Estado divide a cena

Mostra no Rio reúne grupos que receberam verba de um projeto conjunto inédito dos Ministérios da Cultura e do Trabalho. Por Renata Santos

O que vai estar no centro do palco da 1ª Mostra Cena Aberta, que acontece de 1 a 6 de dezembro no Rio de Janeiro, é boa parte do saldo de uma parceria do Estado com grupos estáveis de teatro e dança. As oito companhias de teatro e as cinco de dança que fazem a programação da mostra foram selecionadas no início do ano para receber uma verba de R$ 191 mil cada uma, num projeto conjunto inédito dos Ministérios da Cultura e do Trabalho. Uma comissão formada pelo crítico e acadêmico Sábato Magaldi, pelo diretor Aderbal Freire-Filho, pelo dramaturgo Alcione Araújo, pela coreógrafa Lia Robato e pelo produtor Carlos Gradim selecionou os grupos, que assumiram o compromisso de desenvolver atividades que garantissem não só a própria reciclagem, mas também a formação profissional de 650 novos técnicos ou atores. Os grupos teatrais escolhidos foram o Tapa e o Engenho Teatral, de São Paulo; o Tá na Rua e Os Privilegiados, do Rio; o Grupo Galpão, de Belo Horizonte; o Bando de Teatro Olodum, de Salvador; o Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, e o Imbuaça, de Aracaju. As companhias de dança escolhidas foram a 1 Ato, de Belo Horizonte; Grupo Espaço de Dança do Amazonas (Gedam); Lia Rodrigues, do Rio; Quasar, de Goiânia, e Cena 11, de Florianópolis. Os treze grupos vão estar ocupando quatro teatros cariocas (Teatro da Lapa, Dulcina, Nelson Rodrigues, Glauce Rocha). Alguns dos espetáculos programados já foram apresentados no decorrer do ano, como a peça *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, dos Privilegiados, dirigida por Antônio Abujamra; *Folia II*, de Lia Rodrigues, e *Desiderium*, da companhia mineira de dança 1 Ato.

Acima, o Quasar, de Goiânia. À esquerda, o grupo de teatro Imbuaça, de Aracaju

FOTOS MILA PETRILLO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

O objetivo principal não era preparar espetáculos novos, mas oferecer estabilidade para o trabalho das companhias. "Cada grupo ficou responsável por profissionalizar cerca de 50 pessoas, o que não se traduz necessariamente na montagem de um espetáculo. Muitas peças estrearam graças a essa verba, e isso significa trabalho, direta e indiretamente", diz Carlos Gradim, um dos responsáveis pela coordenação do projeto. O grupo Tapa, por exemplo, produziu, durante dez semanas, um curso para atores e diretores sobre a história da dramaturgia com leituras seguidas de debates. "As leituras resultaram em duas encenações, *Telescópio* e *As Viúvas do Arthur*, que marcaram a estréia de dois atores do grupo na direção", diz Eduardo Tolentino, diretor do Tapa, que, no Cena Aberta, vai apresentar *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho. Já o carioca Tá na Rua, comandado por Amir Haddad, preparou um auto de Natal inédito adaptado do poema *Meu Caro Jumento*, do poeta cearense Patativa do Açaré, numa espécie de formatura dos cerca de 80 alunos que participaram das oficinas promovidas. "Esse projeto recoloca o Estado em seu importante papel de fomentador da cultura", diz Amir.

Para o ano que vem já está sendo discutida a extensão do trabalho para cerca de 40 grupos. "Esse é um projeto piloto, uma experiência nova que está sendo pensada pelos profissionais da área. Estão todos querendo que isso dê certo. Acho que já deu", diz Lia Rodrigues, que durante o ano promoveu vários workshops, um deles ministrado pela coreógrafa brasileira Denise Namura, que dirige a companhia francesa À Fleur de Peau. Todos os espetáculos do Cena Aberta têm entrada franca.

UMA VIDA SOMBRIA AO SOL DE SALVADOR

Espetáculo *Roberto Zucco* confirma Nehle Franke como diretora original ainda que dividida entre a representação e os grandes efeitos

Por Armindo Bião

O sucesso de *Divinas Palavras*, de Ramón Valle-Inclán, a primeira montagem baiana da jovem alemã (hoje com 27 anos), revelou uma encenadora com estilo. Reunindo atores com caracterizações distintas e preciosas, em um mesmo estilo de interpretação e de definição de personagens, ela demonstrou dominar bem o que pode distinguir e identificar as variadas faces teatrais do humano. *Zucco*, seu segundo espetáculo na Bahia, confirma o mesmo estilo e revela sua coragem: a de se distanciar da baianidade sertaneja que conseguiu atribuir ao texto anterior, galego, e de um tipo de encenação envolvente, bem recebido pelo público.

A cena em *Zucco* é o urbano das megalópoles, espécie de cultura global indefinida, recursos audiovisuais agressivos bem resolvidos pela cenografia e figurinos de Moacyr Gramacho, iluminação de Irma Vidal, música de Supertom, do Confraria da Bazófia, e efeitos especiais de Fritz Gutmann. Novo projeto do Núcleo de Teatro do TCA, que já montou *Otelo*, *O Sonho* e *Medéia* (todos com um ano de duração entre a Bahia e excursões), *Zucco* já motivou manchetes entusiasmadas: "impecável", "divisor de águas". Em uma visão pessimista da contemporaneidade, o texto de Koltès (1948-1989) apresenta um assassino que poderia ser qualquer um. Nessa montagem, é revelado, de imediato e o tempo todo, seu destino singular.

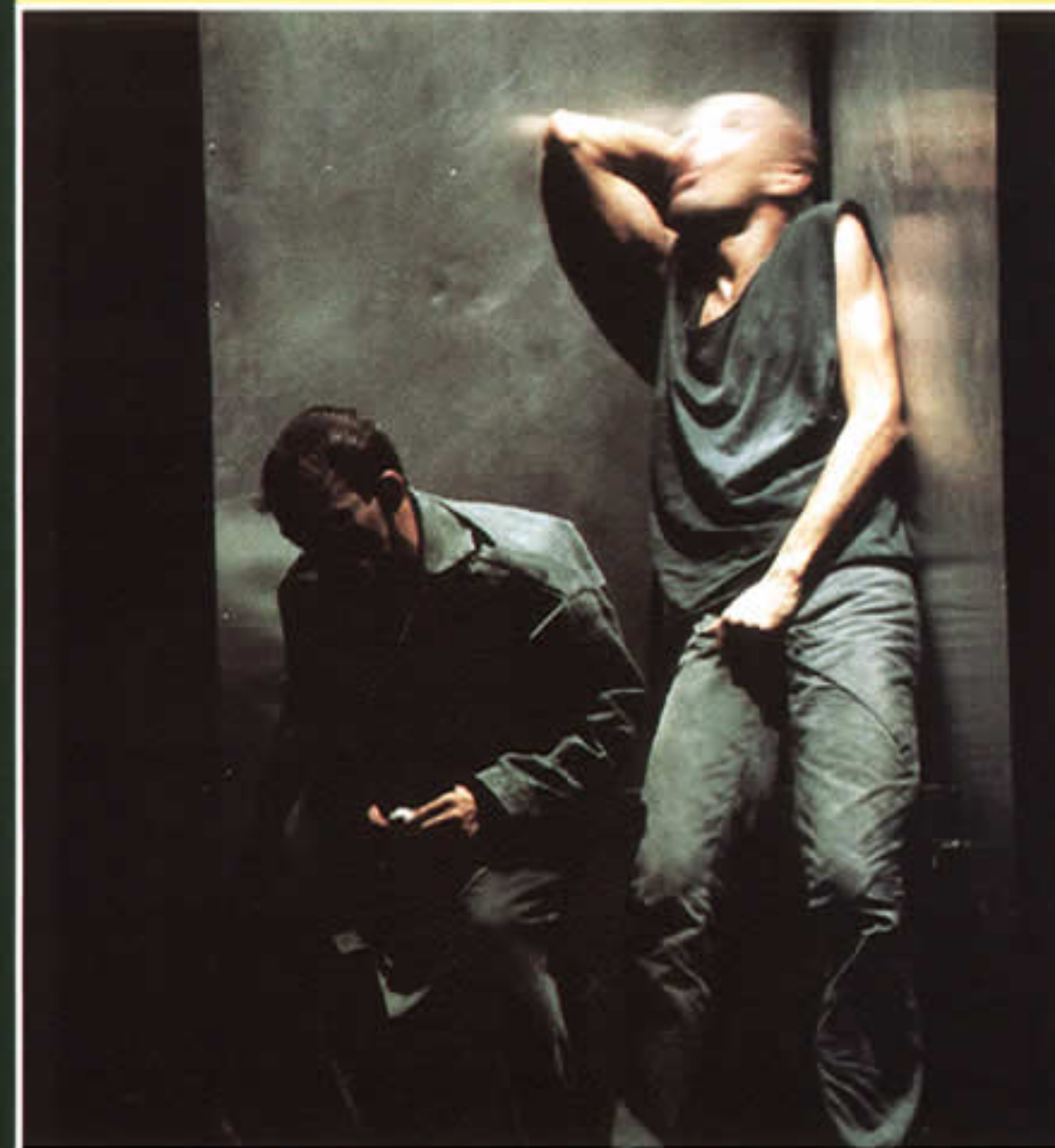
O ritmo corporal e vocal, baseado em exaustivo preparo físico (referência a métodos do diretor Eugenio Barba), a pequena variedade de cores e de tons sombrios, a trilha sonora, tudo colabora para a antecipação das ações de Zucco. Sua relação com a mãe parece perder nuanças, como também o relacionamento com os transeuntes: sem surpresas. A diretora, após a pré-estréia, revelava o desejo de dispor de mais tempo para trabalhar com os atores. De fato, parece que três meses foram pouco (contra mais do dobro em *Divinas Palavras*) para levá-los a amadurecer a proposta, apesar de estarem entre os melhores no teatro baiano hoje. Laila Garin, no papel da menina, e Lúcio Tranchesi, interpretando vários personagens, se destacam no elenco, que, no geral, deixa aparecer demais o trabalho. Este chega a aparecer mais do que a vida dos personagens desnudados perante o público, mais do que o jogo de caracterização e de estilo dos atores, o que tende, naturalmente, a predominar com o passar do tempo. Nehle Franke, para desenvolver seu estilo, parece necessitar de uma escola.

A longa porta metálica giratória, à direita do palco, permitindo deslocamentos e ritmos que pontuam a atmosfera de violência, orgias e mundo sem saída, os sons estranhos, os espaços cobertos com forro de cortina, transformando-se com luz e projeções em muros fechados e grades, as ações dentro desses espaços e os atores de humanidade absoluta em cena conduzem o público ao mundo de Zucco e confirmam um talento, uma vocação, um estilo.

FOTO ADENOR GONDIM/DIVULGAÇÃO

Acima, cena de *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, direção de Nehle Franke: bom elenco em uma montagem grandiloqüente

Teatro Castro Alves (Sala do Coro), Salvador, Bahia. De quinta a domingo, às 21h. Até março de 1999. Ingressos a R$ 16 e R$ 8

Os Espetáculos de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Só In Cena**, texto e interpretação de Bianca Ramoneda. Direção de Eduardo Wotzik. Concepção visual do personagem de Miguel Paiva.	O cotidiano nas grandes cidades numa sucessão de monólogos sobre a solidão, a ansiedade do sucesso e a corrida contra o tempo. Temas recorrentes mas com tratamento dinâmico e visualmente novo.	Casa de Cultura Laura Alvim (av. Vieira Souto, 176, Ipanema, Rio de Janeiro, tel. 021/267-1647).	Até dia 20. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 15.	Bianca Ramoneda é uma jovem escritora que foi para o palco e se impôs como atriz. Ela transmite vitalidade e um sentido de urgência e poesia em seus gestos.	Na utilização de efeitos audiovisuais na representação. O recurso, bastante conhecido, ganhou uma nova função com trabalhos de fotógrafos conhecidos.	O texto de Só, que deu origem à peça (Editora Rocco, R$ 16). Millôr Fernandes observa: "Leiam com calma. Atenção. Mesmo não lendo em voz alta, leiam ouvindo pra dentro. Bianca Ramoneda é teatral, teatróloga, teatriz, que sei eu? dessas pessoas que gostam de tablado e de luz (...)".
TEATRO	**Os Coveiros**, de Bosco Brasil. Direção de Hugo Possolo. Com Jairo Mattos e Éric Nowinski.	Baseado na exemplar figura do coveiro de Hamlet, de Shakespeare, o autor lança ironias sobre outras Dinamarcas e a podridões de muitos reinos. Para tema tão sério, buscou-se o contraste da linguagem do circo.	Teatro Ruth Escobar, Sala Gil Vicente (rua dos Ingleses, 209, tel. 011/289-2358).	Até 19. 6ª e sáb., à meia-noite.	O espetáculo reúne artistas ligados ao humor irreverente e à agressividade: o diretor Possolo é do grupo Parlapatões; Nowinski foi um delinqüente em *Uma Lição Longe Demais*, de Fauzi Arap, e Jairo Mattos destacou-se em *Budro*, texto premiado de Bosco Brasil.	No texto: Bosco Brasil escreve de forma enxuta e contundente, com alegorias que ultrapassam a superfície do enredo.	Não deixe por menos: depois desse passeio teatral sarcástico de 75 minutos, veja, em vídeo, o *Hamlet* integral dirigido e interpretado por Kenneth Branagh.
TEATRO	**Sobrados e Mocambos**, de Hermilo Borba Filho. Direção de Antônio Cadengue. Com a Cia. Teatro de Seraphim.	Transposição cênica de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, por Hermilo Borba Filho – um grande escritor e animador teatral que começa a ter sua obra revalorizada. Sociologia e ficção se juntam para mostrar a sociedade patriarcal, sua formação e declínio.	Teatro Barreto Júnior (rua Estudante Jeremias Bastos, s/nº, praia do Pina, Recife, tel. 081/326-4177).	Até dia 20. Sáb. e dom., às 21h.	A Cia. Teatro de Seraphim, um dos bons grupos teatrais do Nordeste, oferece um espetáculo vigoroso e plasticamente envolvente.	Na força, no enredo, do poder, religião e sexo. Freyre capta esses elementos com brandura condescendente, mas Hermilo tem mais insolência. Um contraste interessante.	*Um Sábado em 30*, de Luiz Marinho. Direção de Reinaldo Oliveira. Remontagem de um clássico do Teatro de Amadores de Pernambuco. Comédia sobre o povo simples do interior pernambucano. Marinho é um mestre do teatro popular.
TEATRO	**Diário das Crianças do Velho Quarteirão**. Texto e direção de Mário Bortolotto. Grupo de Teatro Cemitério de Automóveis. Com Mário Bortolotto, Fernanda D'Umbra e Pedro Fiori.	O círculo de amor e ódio que envolve um saxofonista, um autor de histórias em quadrinhos e uma mulher que não se prende a nenhum deles. Ao fundo, Londrina, cidade do dramaturgo.	TBC – Sala Assobradado (rua Major Diogo, 315, tel. 011/3106-4408 e 3104-5523).	Até dia 20. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20 h.	O grupo, fundado em 1982, tem em seu histórico um bom espetáculo: *Medusa de Rayban*. E Bortolotto é um ator que se impõe quando não cai nos cacoetes de Marlon Brando.	No elenco, apesar da tentação de forçar climas transgressivos e caricaturas de atitudes beats.	Os livros de Mário Bortolotto, à venda no teatro: *Para os Inocentes que Ficaram em Casa* (poesias), *Mamãe Não Voltou do Supermercado* (romance policial) e *Seis Peças de Mário Bortolotto* (dramaturgia).
TEATRO	**Muito Romântico**. Concepção, roteiro, direção e interpretação de Gabriel Guimard e Nora Prado. Direção de atores de Fernando Lee. Direção musical de Tato Fisher.	Anuncia-se como uma criação imperdível para antropólogos, brasileiros e namorados. Ou seja, é uma comédia. Mostra em cenas leves a viagem de dois tipos populares pelo Brasil.	Centro Cultural São Paulo, Sala Paulo Emílio (rua Vergueiro, 1.000, tel. 011/277-3611).	Até dia 20. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	É um espetáculo na linha do chamado teatro gestual, ou de comédia física, que se traduz em variações do circo. Pode cair no vazio, mas, no geral, diverte sem compromissos. O elenco é simpático.	Na mímica de Gabriel Guimard. É uma arte delicada e difícil com poucos seguidores no Brasil.	Filmes de Chaplin, todos naturalmente, e os de Jacques Tati, o mestre francês do gesto sutil e poético. Todos são grandes mímicos.
TEATRO	**Iépe**, de Luis Alberto de Abreu. Direção de Ednardo Freire. Com a Fratenal Cia. de Artes e Malas-Artes. Baseado em um clássico do teatro da Escandinávia do século 18.	Aventuras e desditas de um camponês beberrão que sai de casa para comprar sabão e se mete em grandes trapalhadas, entre elas a de se fazer passar por um nobre.	Teatro Ruth Escobar, Sala Gil Vicente (rua dos Ingleses, 209, tel. 011/289-2358).	Até dia 20. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10. Gratuito para a 3ª idade e escolas, pelo tel. 011/3974-7226.	As lendas escandinavas estão mais próximas do que se imagina: do clássico teatral *Peer Gynt*, de Ibsen, a Hagar, o simpático personagem de quadrinhos.	Na idéia de feira popular transmitida pelos figurinos, coloridos como a pintura européia oitocentista.	Os tesouros da música escandinava de inspiração folclórica e nacionalista, como *Peer Gynt* de Edward Grieg, e *Finlândia*, de Sibelius.
TEATRO	**Einstein**, de Gabriel Emanuel. Direção de Sylvio Zilber. Com Carlos Palma.	Aos 70 anos, Alberto Einstein rememora sua vida pessoal e científica. O interesse é rever um gênio na inteireza de sua visão da ciência e, ao mesmo tempo, descobrir um ser humano frágil, com erros e arrependimentos.	Espaço Cultural Lélia Abramo (rua Carlos Sampaio, 305, tel. 011/284-7873 e 285-0027).	Até dia 20. 6ª e sáb., 21h. Dom., 20h.	A peça do canadense Gabriel Emanuel expõe as questões morais ideológicas de Einstein, o cientista que filosofa: "Deus é sutil mas não é malicioso", ou se expressa com poesia: "Imaginar a luz e viajar à sua velocidade".	Na maneira como Carlos Palma construiu o personagem, sobretudo o difícil trabalho vocal. Bem dirigido por Sylvio Zilber, ele passa uma imagem verossímil de Einstein.	Uma biografia extensa do físico: *Sutil É o Senhor – A Ciência e a Vida de Einstein*, de Abraham Pais (ed. Nova Fronteira).
TEATRO	**O Ventre do Minotauro ou Esse Maldito Vampiro**, textos de Dalton Trevisan. Direção de Marcelo Marchioro. Com Mário Schoemberger. Um espetáculo da Usina das Artes, de Curitiba.	O universo contido, mas pecaminoso, criado por Dalton Trevisan, escritor caracterizado pela economia de frases e diálogos que adquirem surpreendente teatralidade, como já se verificou, antes, em *A Polaquinha*, bela criação de Ademar Guerra no mesmo local.	Teatro Novelas Curitibas (rua Pres. Carlos Cavalcanti, 1.222, Curitiba, tel. 041/233-8552).	Até o dia 20. Sáb. e dom., às 21h. R$ 15 e R$ 7,50.	Dalton Trevisan conseguiu elevar o sórdido existencial ao nível da poesia, e até de uma certa piedade religiosa. Debaixo dos refletores, essas evidências surgem nítidas e de um ângulo diferente.	Na linguagem cênica de Marcelo Marchioro, um diretor de intensa produção, e no elenco, em que sempre há uma boa surpresa.	A Usina das Artes também apresenta, no mesmo teatro, o espetáculo *A Exceção e a Regra*, de Brecht. Direção de Marcelo Marchioro. Com Marcos de Gois, Sérgio Pardal, Léa Albuquerque, Laércio Perle e Silvia Monteiro. 6ª, às 21h, e domingo, às 18h. R$ 10 e R$ 5.
DANÇA	O grupo **Quasar**, de Goiânia, faz temporadas neste mês no Rio de Janeiro, em São Paulo e Belo Horizonte, como atração do projeto *DançAtiva*, promovido pela IBM.	O programa reúne *Versus* e *Registro*, obras que fizeram de Henrique Rodovalho um dos talentos mais expressivos da nova dança brasileira.	Rio: Teatro J. Caetano (pça.Tiradentes, s/nº, tel. 021/284-3316). SP: Teatro S. Pedro (r. B. Funda, 171, tel. 011/3666-1030). BH: Minascentro (r. A. Lima, 785, tel. 031/201-0122).	Rio: dias 3 e 4/12, 19h. São Paulo: 6 e 7/12, 21h. Belo Horizonte: 8/12, 21h. Ingressos: R$ 20 e R$ 10.	Desde o surgimento do Grupo Corpo, o interior do Brasil não havia produzido um elenco capaz de "levantar" platéias com espetáculos inteligentes, arrojados e que não dialogam apenas com o umbigo do coreógrafo.	Rodovalho sabe cruzar diferentes mídias para expressar, com habilidade singular, os conflitos e contradições do mundo contemporâneo, sem deixar escapar a poesia e o humor.	Opção aparentemente radical: ler o filósofo Paul Virilio, cujas reflexões sobre imagem e movimento permitem lançar novos olhares sobre a dança contemporânea. A editora de Virilio no Brasil é a José Olympio.
DANÇA	**O Quebra-Nozes** consta mais uma vez do cardápio de espetáculos deste fim de ano, por iniciativa do grupo Cisne Negro, que, como de hábito, pretende atrair platéias numerosas para sua versão.	Baseado em conto de E.T.A. Hoffmann, a história da garota Clara, que na noite de Natal sonha com um mundo de doces e fadas açucaradas, serviu de pretexto para Petipa, Ivanov e Tchaikovsky criarem um dos divertimentos mais populares da história do balé.	Teatro Sérgio Cardoso (r. Rui Barbosa, 153, São Paulo, tel. 011/288-0136).	4 a 20/12. 6ª a sáb., às 21h; dom., às 16h (extra às 20h, dia 20/12). Ingressos: R$ 20 e R$ 10.	Durante os 16 anos consecutivos em que vem encenando **O Quebra-Nozes**, o Cisne Negro aprimorou suas produções, que costumam ser competentes, embora infiéis ao original.	Cecilia Kersche, Marcelo Misailidis, Andrea Thomioka, Daniela Severian e Grand Martin Scruggs são os bailarinos convidados, que asseguram o brilho das variações que caracterizam o balé.	Se a proposta é entrar realmente no espírito do Natal, chegue mais cedo. Todas as noites haverá corais se apresentando no saguão do teatro.

(*) Com Ana Francisca Ponzio

FOTOS PATRICIA GOUVÊA/DIVULGAÇÃO / RENÉ BRASIL/DIVULGAÇÃO / NORBERTO AVELANEDA/DIVULGAÇÃO / BIÓ BARREIRA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MILA PETRILLO/DIVULGAÇÃO / MAURO TURZI/DIVULGAÇÃO

Antonio Meneses, o músico absoluto, violoncelista máximo de sua geração e novo integrante do Beaux Arts Trio, revê sua trajetória e diz, em entrevista exclusiva, que redescobriu a música – e que ela, assim como o céu, não tem limites

Por Regina Porto. Fotos Eduardo Simões

Na música como no céu

Superlativos são arriscados. Mas quem ouviu Antonio Meneses de volta ao palco brasileiro em agosto passado — dessa vez com Nelson Freire ao piano, outro titã — hoje arrisca uma certeza: ele é o violoncelista máximo de sua geração e um dos maiores que a música já conheceu. Toda música, quando grandiosa, é duplamente transformadora — para quem escuta e para quem toca. Algo mudou sensivelmente no toque de Meneses, como se o virtuosismo, apenas, não mais lhe bastasse. Ele segue sendo o intérprete espetacular que conheceu a celebridade mundial na década de 80 com o Prêmio Tchaikovsky de Moscou e com as performances posteriores com Karajan, levadas a disco. Mas os anos deram a ele bem mais do que uma carreira internacional consolidada: hoje, Antonio Meneses é um músico absoluto. Menos interessado no prestígio proclamado por seu ingresso recente no lendário Beaux Arts Trio, ao que o violoncelista de fato atribui importância, na nova experiência artística, é o choque de uma revelação iluminadora: na música de câmara, ele vislumbrou o sentido último das grandes obras. "Eu redescobri a música, e este é um momento especial da minha vida."

Instalado de passagem no Hotel Glória, no Rio de Janeiro, Antonio Meneses recebeu BRAVO! para esta entrevista exclusiva, disposto a rever sua trajetória pessoal — em seu caso, a vida imita a música. Mostrou-se um intérprete passional, autocrítico e verdadeiramente devotado ao instrumento: "O violoncelo tem muitas paixões a dar". E com a segurança dos que não temem o desafio, trouxe à tona reflexões que o têm movido nessa etapa de transição criativa. Pernambucano criado no

Aos 41 anos, o pernambucano Antonio Meneses reafirma seu compromisso com a música infinita, sem limites, e inicia uma nova etapa em sua carreira

Rio, 41 anos, radicado na Europa desde os 16, Meneses hoje sonha novas alturas: "A verdadeira música é como o céu, não tem limites". Antonio quer ser mais brasileiro também, e é como quem busca repatriamento que anuncia novos projetos: os *Concertos para Violoncelo* de Villa-Lobos, que lança agora pelo selo francês Auvidis, e um disco instrumental de MPB. É um artista que fala de si, e de sua arte, com simplicidade. O olhar firme não esconde certa timidez; enquanto fala, articula com gestos comedidos as mãos bem feitas e gigantescas de músico.

BRAVO!: Onde começa a genealogia do músico Antonio Meneses?

Antonio Meneses: Eu nasci em Recife. E quando eu tinha mais ou menos 1 ano de idade, meu pai, João Gerônimo Meneses, veio para o Rio e pouco depois nos trouxe. Ele é músico também e até há pouco tempo foi o primeiro trompista da orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Somos cinco irmãos: cinco rapazes, cinco músicos, todos na mesma orquestra do meu pai – Eduardo no violoncelo e João Gerônimo, Ricardo e Gustavo nos violinos. Minha mãe morreu faz bastante tempo.

Solista da Orquestra Juvenil do Teatro Municipal do Rio aos 11 anos, Meneses mudou-se para a Europa com 16 anos e, aos 24, venceu o prestigiado Concurso Tchaikovsky de Moscou

Como a música entrou na sua vida?

Eu sou o mais velho e fui o primeiro músico dos irmãos. Comecei a estudar violoncelo aos 10 anos com Mydia Otero, uma mulher de personalidade muito forte, que me deu essa vontade de tocar. Meu pai sempre estudava em casa e, para sobreviver, como todo músico brasileiro, também fazia música popular. Ele sempre gostou de cantar para a gente – músicas do Nordeste, do Luís Gonzaga, sucessos do momento. Eu sempre achei isso muito bonito.

O violoncelo foi escolha sua?

Não, foi dele. Ninguém discutia as ordens do pai. Um dia, ele chegou com um violoncelo pequeno – 3/4 do tamanho normal – emprestado. E cedo notaram que eu tinha dom. O começo no instrumento de corda é difícil. Você não pode, como no piano, já ir tocando melodiazinhas. Primeiro é preciso aprender a segurar o arco, a pôr o violoncelo entre as pernas, a puxar cordas soltas. Tudo isso é maçante para uma criança. Mas todo dia eu estudava meia hora. E comecei a gostar.

É que dizem que o violoncelo soa como a voz humana.

O violoncelo é conhecido por isso, canta bonito, numa tessitura muito agradável. Mas só isso limitaria o violoncelo, e o instrumento estaria reduzido a umas poucas frases lentas. O violoncelo tem muito mais para dar – e muito mais paixões para transmitir. A grande dificuldade do instrumentista é fazer soarem todas essas paixões – mesmo que sejam as mais terríveis, as mais tétricas.

E como foi o início da vida profissional?

Com um ano de estudo, eu entrei para a Orquestra Juvenil do Teatro Municipal. Eu me lembro de quando um colega – três ou quatro anos mais velho que eu – foi solista de um concerto de Vivaldi: era Jacques Morelenbaum, hoje em dia conhecidíssimo. Eu me apaixonei por aquele concerto, que achava a coisa mais linda do mundo, e quis tocá-lo também. Aprendi o concerto e procurei o regente da orquestra: foi minha primeira experiência como solista, tinha 11 anos. Com 12, fiz meu primeiro recital-solo. Vieram os concursos e os primeiros prêmios. Quando venci o de Jovens Solistas da Sinfônica Brasileira, passei a integrar a orquestra como músico profissional, aos 14 anos! Até hoje eu não sei porque puseram uma criança para tocar naquela orquestra (*risos*).

Porque ouviram você tocar.

Mas eu não reclamei, até gostava. Eu tinha o dia bastante puxado: ensaiava de manhã, ia direto para a escola – sempre cheguei atrasado – e só depois eu voltava para casa, jantava e ia estudar o violoncelo e fazer o dever de casa. Foi assim dos 14 aos 16 anos. E como não precisava do dinheiro, eu economizei. Foi com esse dinheiro que sobrevivi nos primeiros dois anos de estudo na Europa.

Foi quando você estudou com Antonio Janigro?

Foi. Ele veio tocar com a Orquestra Sinfônica Brasileira, e meus colegas falaram de mim. Eu toquei para ele, que me aceitou como aluno, desde que eu terminasse a escola. Mas minha professora disse: "Se você ficar aqui, vai perder tempo". Meu pai concordou, e, no ano seguinte, eu fui para Düsseldorf para surpresa de Janigro. Eu tinha 16 anos. Seis meses depois, ele foi para a Escola Superior de Música de Stuttgart. Eu fui com ele.

Você já falava alemão?

Nada. As aulas eram em espanhol, eu respondia em português. Ele me deu muitos exercícios, tive de mudar coisas técnicas. Até aquele momento, eu tocava como podia, e não como deveria. Janigro era italiano, tinha estudado na França com um aluno de Pablo Casals – de certa maneira, eu sou bisneto de Casals. Até os 20 anos, foi só o que eu fiz: estudei, estudei, estudei.

Na verdade, então, seu grande mestre foi Casals?

Pablo Casals foi um dos maiores intérpretes que já existiram. Não só do violoncelo. Ele foi um músico completo. Ele podia até exagerar alguma coisa, ser imperfeito, de tão humano que ele era. Ele ia muito mais além do que a perfeição é capaz de dar. A imperfeição fazia parte da ▶

O Mundo se Curvará?

Antonio Meneses tem agora a chance de fazer uma carreira fonográfica à altura de sua superioridade artística. Por Irineu Franco Perpétuo

A associação com o Beaux Arts Trio está proporcionando a Antonio Meneses uma oportunidade rara no mercado internacional: uma segunda chance para estourar. O violoncelista pernambucano tem uma forte torcida, que o considera superior a Mstislav Rostropovich, Lynn Harrell, Stephen Isserlis e outros. Porém, por maior que seja o ardor dos fãs, é inegável que Meneses é bem menos popular não só do que aqueles, mas do que muitos outros violoncelistas que nem tocam tão bem quanto ele. A razão é clara: falta ao artista uma carreira fonográfica expressiva, gravando por um selo grande, com orquestras conhecidas e maestros de renome.

Nada poderia ter projetado mais Antonio Meneses que a vitória no Concurso Tchaikovsky, em Moscou, em 1982. No ano seguinte, a realização de um sonho: o "kaiser" da música européia, Herbert von Karajan, o convidava para gravar com a melhor orquestra do mundo, a Filarmônica de Berlim, e para o maior selo clássico do planeta, a Deutsche Grammophon. O *Concerto Duplo*, de Brahms (com a violinista Anne-Sophie Mutter), de 1983, e *Don Quixote*, de Richard Strauss, de 1987, foram considerados discos bons o suficiente para serem incluídos pela gravadora na *Karajan Gold*, a edição especial de CDs do regente alemão lançada pela DG. Contudo, a carreira fonográfica de Meneses parou por aí.

Os motivos? Para começar, não se tratava exatamente de discos de Meneses, mas de gravações de Karajan. O maestro não queria mais trabalhar com solistas já consagrados, que faziam questão de influir nas decisões musicais, e começou a recrutar instrumentistas talentosos, porém jovens, aos quais pudesse impor sua visão das obras. É bem conhecida a história da gravação de *Don Quixote*: insatisfeito com o registro em vídeo que havia feito com Rostropovich, Karajan chamou Meneses a seu quarto de hotel para mostrar-lhe a fita, dizendo que tudo deveria ser feito de outra forma.

Na mesma época, Karajan lançou, além do artista brasileiro, Anne-Sophie Mutter e o prodígio russo do piano Evgeny Kissin. Além da excelência técnica, o *sex appeal* e o passaporte alemão garantiram a permanência da violinista na Deutsche; já Kissin tinha a seu favor, além da demanda constante por pianistas, o fato de, na adolescência, já soar como um clássico. Por outro lado, o repertório relativamente estreito do violoncelo fazia com que a gravadora desejasse investir em apenas um novo nome para o instrumento. Com a morte de Karajan, em 1989, o braço-de-ferro foi vencido por Mischa Maisky – que, além de protegido de Leonard Bernstein, apresentava a credencial de ser parceiro de música de câmara da vulcânica pianista argentina Martha Argerich.

Nos anos 90, houve a possibilidade de uma boa relação com outra multinacional, a EMI. Ao lado da violinista Nadja Salerno-Sonnenberg e da pianista Cécile Licad (com a qual era casado na época), Meneses chegou a gravar o *Trio* de Tchaikovsky. Mas acabou ficando decepcionado com o tratamento que o selo deu a seu projeto fonográfico mais ambicioso – as seis suítes para violoncelo-solo de Bach.

Depois de amadurecer longamente a interpretação das obras, programando-as em várias apresentações ao vivo, Meneses gravou-as no Japão, com o violoncelo Matteo Goffriller de 1733 que havia pertencido a Pablo Casals – justamente o intérprete que fez as obras de Bach entrarem no repertório dos violoncelistas do século 20. Porém, a gravadora optou por lançar o disco apenas no mercado japonês, pelo selo Nippon Phonogram – e o resto do mundo nem sabe que essa gravação existe. O contraste com a megapromoção feita pela EMI do Bach gravado por Rostropovich ou com o lançamento mundial, pela Sony, das mesmas peças interpretadas por Yo-Yo Ma não poderia ser mais evidente.

Meneses parecia conformado em gravar por selos pequenos quando surgiu o convite para integrar o Beaux Arts – e a subseqüente perspectiva de uma virada. Afinal, o trio tem um longo contrato com a Philips – que acaba de ser renovado. A torcida pode finalmente desfraldar as bandeiras e esperar que Antonio Meneses tenha o reconhecimento merecido.

humanidade da música dele. É um músico que você tem de saber ouvir. Só depois de muito tempo, eu comecei a sentir a grandeza das interpretações dele.

Sua carreira começou, de fato, com a vitória no Concurso de Munique?

Eu nem estava sonhando em ganhar concurso, começar carreira. Tinha 20 anos e fui participar porque meu professor estava doente e eu fiquei seis meses sem aula. Pensei: não vou ficar parado. Aprendi o programa sozinho, fui, ganhei. O Concurso da Rádio e TV de Munique era, e ainda é, muito importante. Vencê-lo me abriu muitas possibilidades. Fui convidado a tocar com orquestras alemãs, além de ser parte do prêmio tocar com a Orquestra da Ópera de Munique, com Wolfgang Sawallisch. Aí apareceram os primeiros empresários.

Com 20 anos, você sabia lidar com empresários?

Não. Foi um aprendizado duro, porque eu sou tímido também para tratar de negócios. Quando um empresário me procurou, eu disse: preciso falar com o meu professor. E eu não falava com ninguém. Quando telefonei para o empresário, ele me deu um carão: era tarde demais. Mas me conseguiu algumas apresentações, uns 20, 25 concertos por ano. Como eu não tinha ambição financeira, era o suficiente para eu viver decentemente, um pouco melhor do que um estudante pobre na Alemanha.

Já no Concurso Tchaikovsky você deu provas de ambição artística.

Eu tinha a impressão, depois de quatro anos, que a carreira não ia adiante. Foi um pianista que tocava comigo que disse: "Antonio, você precisa de um prêmio desse porte". Eu pensava: se eu não ganhar, piora a situação mais ainda. Era junho de 1982 – o concurso acontece a cada quatro anos, em Moscou. Meu próprio professor era contra.

Como é a pré-seleção?

Eles analisam currículos. E como eu já tinha vencido um concurso internacional, tinha gabarito. Eram quase 70 candidatos do mundo inteiro. O júri era internacional, mas com mais gente do Leste Europeu e de países comunistas – o que já era um problema, porque eles preferiam dar o prêmio para um russo ou para alguém de país comunista. Mas já na primeira prova eu fui muito bem aceito pelo público, que logo de cara me pôs entre os favoritos.

Novo integrante do lendário Beaux Arts Trio, criado há 43 anos, Antonio Meneses considera este um um momento marcante de sua vida, depois de anos de rotina da carreira

O que, na Rússia, não quer dizer pouco.

Quer dizer muito! É um público que realmente sabe avaliar. Na prova final, éramos 12 competidores, incluindo um russo muito forte. A dúvida de todos era se iam dar o prêmio a ele – por ser russo – ou se iam dividi-lo entre nós dois. Mas deram o prêmio só para mim. Eram 2.000 rublos. Para os russos era uma fortuna; para mim, uns US$ 700. A repercussão foi enorme. Eu tinha 24 anos, e esse foi um dos momentos mais intensos da minha vida.

Foi o concurso que fez seu nome chegar aos ouvidos de Karajan?

Logo vieram empresários do mundo inteiro. Um deles se tornou meu empresário mundial. Na época, Karajan estava procurando um jovem violoncelista. Ele tinha acabado de gravar o *Concerto Tríplice* de Beethoven com Yo-Yo Ma, Anne-Sophie Mutter e Mark Zeltzer. Esse empresário mandou um vídeo das minhas provas na Rússia, e Karajan gostou. Gravei com Anne-Sophie Mutter, que tinha 17 ou 18 anos, e a Filarmônica de Berlim.

Como foi trabalhar com Karajan?

Ele era muito exigente, tinha uma idéia pré-concebida muito perfeita de tudo o que fazia. Se não soasse como ele queria, ficava impaciente, berrava. Ao mesmo tempo, podia ser muito camarada. Ele me levou para os Festivais de Salzburgo e de Lucerna e depois me convidou para fazer o *Don Quixote*, de Strauss. Tocar com Karajan consolidou minha carreira: fui convidado para turnê com Claudio Abbado e a Sinfônica de Londres pelos Estados Unidos, toquei com André Previn, Riccardo Mutti e outros regentes de nível altíssimo e com orquestras como a Concertgebouw, a Filarmônica de Nova York. Depois, foi um concerto atrás do outro. Muitas aventuras, mas poucas coisas espetaculares – a rotina da carreira.

Com a fama, o Brasil não estava nos seus planos?

Para me fixar, não. Continuei morando na Alemanha. Voltava sempre para tocar ou em férias. E há nove anos, desde que ganhei uma posição no Conservatório de Basiléia, moro na Suíça: lecionar foi outro marco na minha carreira. Essa foi a época também em que me casei – tenho um filho com 11 anos. Eu estou separado da minha mulher (*a pianista filipina Cécile Licad*), e ela vive em Nova York com ele. Para dizer a verdade, só agora é que aconteceu uma coisa interessante de novo: o convite para ser membro do trio Beaux Arts.

De quem partiu o convite?

Quando os dois outros integrantes, que já eram substitutos, decidiram sair, Menahim Pressler, o pianista, não quis parar; ele tem 74 anos e é um homem de muita energia. Foi então convidado este grande violinista coreano, Young Uck Kim. E ele, consultado – porque é importante que o violinista se dê bem com o violoncelista –, pensou em mim imediatamente. A minha primeira reação foi dizer "não". Mas, como me propuseram uma redução na

Uma Obstinada Humildade

Da arte e do caráter de Antonio Meneses, por seus pares

"Tocar com Antonio Meneses tem sido uma experiência das mais gratificantes da minha carreira. Além de maravilhoso artista, Antonio é um ser humano adorável e sensível. Acredito termos muita coisa em comum além do fato de sermos dois brasileiros com vidas paralelas. Talvez a mais importante seja a capacidade de ouvir e sentir o outro quando tocamos juntos."
Nelson Freire, pianista

"Tenho o Meneses como uma pessoa extremamente determinada, que tem uma busca obsessiva pela qualidade. Quando você acha que está tudo perfeito, ele ainda consegue fazer melhor. Para mim, foi uma influência que mudou minha postura profissional, mudou minha vida. Foi ele quem mais me deu apoio no começo de minha carreira."
Cláudio Cruz, **spalla** *da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*

"Foi por causa do interesse de Meneses pelo barroco que trabalhamos juntos a partir de 1993. Sempre foi um encontro muito prazeroso, pois ele tem uma grande afinidade com a música barroca – mesmo que ele não esteja usando um violoncelo barroco. Ele une um grande interesse de pesquisar à capacidade de tornar a música viva e vibrante. Sendo o músico que é, e conhecendo o barroco como ele conhece, é sempre muito interessante trabalhar com ele."
Rozana Lanzelotte, cravista, gravou com Meneses **Sonatas**, *de Carlo Graziani*

"Em 1996, depois de se apresentar como solista na primeira parte de um concerto da Orquestra Sinfônica de Santo André, Meneses, por conta própria, voltou ao palco na segunda parte e sentou-se entre os violoncelistas, tocando como se fosse só mais um integrante da orquestra. Além de músico maravilhoso, ele tem essa humildade exemplar, sem nenhuma arrogância, mas também sem ser simplório: é exigente nos ensaios, sem relaxar, embora esteja sempre procurando se adaptar à orquestra."
Flavio Florence, regente da Orquestra Sinfônica de Santo André

"É difícil um intérprete que chegou ao patamar de Meneses se preocupar em tocar músicas brasileiras e contemporâneas. Ele tem o mérito de procurar um repertório novo, sem se limitar a tocar apenas o repertório clássico. Ele tem talento, teve bons professores, mas a técnica foi ele que construiu. É um músico que obstinadamente apostou na sua carreira."
Ronaldo Miranda, compositor

quantidade de concertos – o trio fazia de 100 a 120 concertos por ano –, eu aceitei. Com 50 concertos em cinco turnês compactas, eu fico livre o resto do ano. Nós nos encontramos em Nova York em junho do ano passado. E nos demos muitíssimo bem, de cara. Aceitamos tocar no trio sem ter tocado uma nota juntos.

Quando vocês começaram a tocar?

Exatamente um ano depois. O primeiro concerto foi em Chicago, e tivemos críticas ótimas, nos puseram nas alturas. Tocamos em cidades pequenas, preparando outro programa, e também no Canadá e na Coréia. Neste fim de ano acontecem as primeiras turnês pelas grandes cidades da Europa e Estados Unidos. Já estamos com turnês marcadas até o ano 2001.

O que essa experiência representa na sua carreira?

Eu nunca tinha tocado em um grupo que está sempre junto, querendo melhorar cada vez mais. É diferente tocar com uma orquestra hoje e amanhã com outra, ainda que seja a mesma obra. Num grupo pequeno, é possível estabelecer metas, subir graus de qualidade. Na carreira de solista, isso praticamente não acontece. Nós ensaiamos meticulosamente, repetindo cada frase tantas vezes quanto necessárias. Só se pode trabalhar assim sabendo que há muitos anos pela frente. Eu só vim a saber o que é música de câmara depois de tocar no Beaux Arts. Nada do que fiz antes pode ser comparado. Fazer dois ensaios por concerto, como já fiz muitas vezes, não me interessa mais. É perda de tempo. Quero continuar tocando como solista pelo prazer que me dá esse repertório tão bonito do violoncelo. Mas se acontecesse agora de eu não poder mais fazer concertos, eu ficaria perfeitamente feliz com o trio. Hoje eu vejo que deixei a rotina acontecer na minha carreira. Eu sempre achei que estava conseguindo manter os mesmos ideais e a vivacidade que eu tinha aos 20 anos. Mas estava começando a tocar simplesmente por tocar. Quando isso acontece, o artista começa a decair. O trabalho com o trio me abriu os olhos. Foi um choque. Eu agora vejo muito trabalho pela frente. Acho que estou num momento muito importante da minha vida.

Antonio quer ser mais brasileiro, e talvez o sofisticado disco instrumental de MPB – projeto claramente sentimental – dê a ele esse almejado sentimento de repatriamento

A concepção de interpretação é conjunta?

No começo, Menahim dava muito da experiência dele – ele fundou o trio e é a alma do grupo há 43 anos. Mas aos poucos nós começamos a dar o nosso *input*. A música foi se transformando lentamente, mantendo uma concepção que certamente é a do Beaux Arts Trio, mas já com

algumas pequenas diferenças que são típicas de nós dois, os novos. A meta é que a comunicação seja tão perfeita que esses três indivíduos se transformem em um. Com o trio, eu aprendi a abrir as entranhas desse corpo que é uma obra musical, cheio de filamentos, pequenas coisas. O solista, em geral, está mais interessado no impacto: tocar em uma grande sala, com uma orquestra enorme por trás. O mundo da música está voltado para esse estrelismo. É por isso que a música de câmara é tão mais difícil: só o efeito não basta. Mas o trio me deu não só a descoberta da música de câmara, mas da música em geral. Quero me aprofundar mais no que eu tenho de tocar, nas obras que já toquei tantas vezes e que vejo que tenho de trabalhar mais ainda. Tenho muito por descobrir. Penso que agora estou achando o caminho. É difícil. Às vezes você quer e não consegue encontrar o caminho.

O trio segue gravando pela Philips?

Já há planos de gravação para o ano que vem. Uma grande lacuna no repertório do Beaux Arts são os *Trios* de Villa-Lobos, já disse isso a eles.

A propósito, você gravou as *Suítes* de Bach com menos de 40 anos de idade. Rostropovich não ousou gravá-las antes dos 70.

Eu diria que foi minha primeira tentativa. Não a considero definitiva. Espero poder gravar isso mais tarde de novo. O que é uma gravação? É o reflexo de um momento. Não é porque Rostropovich gravou aos 70 que tocou melhor do que aos 50. É diferente. As *Suítes* são um desafio para qualquer violoncelista. E nem falo de dificuldade técnica ou de concepção artística, que é muito pessoal. Casals dizia: "Bach é emoção pura". E, talvez, dos compositores, seja o mais difícil de fazer soar a emoção. Porque ele é muito rígido dentro de regras barrocas.

Você faz repertório de vanguarda?

Faço, mas eu diria que tenho certa dificuldade. Pelo simples fato de ser uma linguagem estranha – a gente cresce com a música tonal. Agora estou aprendendo o *Concerto nº 2* de Krzysztof Penderecki para tocar com a Filarmônica de Munique no festival dele, na Cracóvia, Polônia. Já fiz o *Concerto* de Alfred Schnittke – foi a obra que tive mais dificuldade de aceitar. Toquei ainda um concerto difícil de Henri Duttilleux, dodecafônico, bonito também. Curiosamente, são todas obras escritas para Rostropovich – foi a grande coisa que ele fez.

Você ainda toca com o violoncelo de Casals?

Toquei por dois anos. Aconteceu por acaso. Eu tocava no Casals Hall de Tóquio e comentei com o diretor que meu instrumento não era bom. Ele teve então a idéia de consultar a viúva de Casals, Martita. Ela já havia emprestado algumas vezes. A resposta dela foi positiva, já me conhecia de nome. Toquei esse instrumento durante dois anos – um Matteo Goffriller, de 1733. Atualmente eu toco um Matteo também, de 1700, mas de fabricação moderna.

Dos parceiros ilustres, entre maestros e solistas, como você vê sua parceria com Nelson Freire?

Ah, está ótima. É muito gostoso tocar com o Nelson. Nós nos comunicamos muito bem e temos idéias musicais bastante parecidas. Estamos tocando junto há dois anos. Há idéia de gravar, mas planos concretos, ainda não. Primeiro nós queremos ampliar o repertório, sentir a interpretação mais segura. Muita gente faz disco sem estar totalmente preparado – eu já fiz disco assim, e me arrependi. Hoje em dia é fácil gravar um disco maravilhoso, com milhões de cortes e pós-produção. Mas é artificial. E não é isso o que eu quero fazer, não preciso mais disso.

E onde entra, na sua vida, a MPB?

Esse é um plano que espero que se concretize. Eu gosto muito da MPB, mas nunca toquei. Vou precisar entrar nessa maneira de tocar, nessa linguagem. E isso precisa de tempo. Eu tenho amigos – o saxofonista Teco Cardoso e Benjamin Taubkin, pianista – que estão fazendo alguns arranjos. Pode ser que eu ache melhor ficar no Bach mesmo, no Beethoven. Mas você nunca sabe, até tentar. A MPB é tão bonita, tão melódica, que vale a pena.

Você se sente um brasileiro estrangeiro?

Eu tenho certos momentos de tristeza, sabe? Ultimamente, tenho pensado muito em como seria bom ter uma casa aqui no Brasil, ir para fora só quando tivesse de tocar. Claro, eu me sinto brasileiro, mas não tanto quanto poderia e gostaria de ser. Muitas vezes, aqui, eu me sinto estrangeiro. E sou estrangeiro lá fora também. Hoje em dia, eu me sinto estrangeiro em todos os lugares.

Mas a música fala uma língua universal.

É verdade, é verdade. A música tem a barreira do próprio instrumento – o instrumento não quer ser tocado, é uma coisa inerte. Então você tem de mexer os braços e apertar as notas no lugar certo – já é um bom passo. Aí, você tem de tocar as frases de uma maneira que seja compreendida pelo público – já é outro passo. Se todo mundo sabe fazer isso? Nem de longe! E aí, então, você tem de chegar à música. Talvez nem chegue. Vai estar sempre perto, mas sempre estará faltando alguma coisa. Eu sempre quis estar melhorando. Às vezes, as circunstâncias vão fazendo com que se perca essa autocrítica, essa capacidade de se observar bem. O que é difícil sem alguém para te guiar, um mentor. E é muito difícil também você ser crítico com você mesmo – por causa da vaidade, por acreditar no sucesso. Mas é essa, a meta? Não. A meta não é o aplauso do público. É chegar a muito além do que se imagina. É como o céu, que não tem limites – continua, continua, continua para sempre. E música é isso. Boa música, verdadeira música é isso. ∎

Depois de convidado a gravar com o mítico maestro Karajan, em substituição a Yo-Yo Ma, que não foi liberado pela gravadora, Meneses integrou-se ao grande circuito internacional e tornou-se professor no Conservatório de Basiléia, na Suíça, onde mora. Para ele, juntar-se agora ao Beaux Arts está sendo a revelação de um novo sentido da música, que só o trabalho contínuo em grupo permite. Com turnês marcadas até o ano 2000 e já iniciando a primeira grande temporada pela Europa e Estados Unidos, o grupo fez o primeiro concerto em comemoração ao conjunto discográfico do trio, que gravou para a Philips cerca de 60 discos, com as obras mais importantes escritas para essa formação. Intérprete devotado do violoncelo, em que as cordas de aço fazem até 70 kg de pressão sobre o instrumento, requerendo real força física, Meneses é, principalmente, um músico apaixonado: "O violoncelo tem muitas paixões para transmitir. A grande dificuldade do instrumentista é fazer soarem todas essas paixões – mesmo que sejam as mais terríveis, as mais tétricas"

O Perfeito Sentido do Conjunto

O Beaux Arts Trio perpetua a tradição interpretativa da primeira metade do século e permanece como um dos melhores do mundo. Por Luis S. Krausz

O Beaux Arts Trio fez sua estréia em 1955, no hoje tradicional festival americano de Tanglewood. Charles Munch, então regente titular da Boston Symphony Orchestra, entusiasmou-se tanto com sua apresentação que considerou os membros da formação original – Menahim Pressler, Daniel Guilet e Bernard Greenhouse – como dignos sucessores do quase mítico trio de Thibaud, Casals e Cortot. Não seria possível conceber – nem na época, nem hoje – elogio maior. Desde o início de sua história, assim, o trio foi reconhecido como o padrão na interpretação do repertório de piano, violino e violoncelo. A crítica, ao longo de mais de quatro décadas, não se cansou de exaltar o incomparável sentido de conjunto e de unidade alcançado por seus membros – que desenvolveram e desenvolvem, paralelamente, grandes carreiras como solistas.

Da formação original do Beaux Arts permanece no grupo, hoje, apenas Menahim Pressler. Guilet foi substituído, em 1969, por Isidore Cohen, e Bernard Greenhouse deu lugar, em 1987, a Peter Wiley. Em 1992, Ida Kavafian tornou-se a violinista do grupo, cedendo o lugar a Young Uck Kim em 1997. Neste ano foi a vez de Antonio Meneses passar a integrar o conjunto.

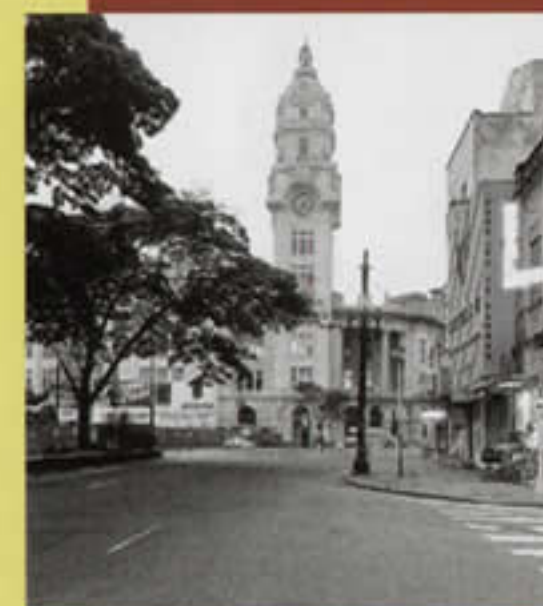
Menahim Pressler tem conseguido fazer que essas mudanças não afetem o estilo e o nível qualitativo que marca o trio desde o início. "No repertório tradicional, o piano sempre tem um papel de liderança. Eu sou do trio desde o seu início e só decidi continuar porque achei possível manter o mesmo nível que sempre nos marcou, e hoje para mim o que interessa é apenas a qualidade", diz o intérprete, que é também professor do prestigiado Instituto de Música na Universidade de Indiana, em Bloomington.

É também Pressler quem enfatiza, no repertório das cerca de cem apresentações que o trio fazia todos os anos (agora reduzidas a 50) no mundo inteiro, a obra de Schubert, Beethoven e Brahms – compositores que ele conhece como ninguém. Pressler destaca a profundidade de sentimentos que a música desses compositores é capaz de despertar nele: "À medida que eu envelheço, Schubert, especialmente sua transcendente obra tardia, me toca cada vez mais", diz. Seu trabalho ao lado de músicos mais jovens, assim, funciona como uma maneira de transmitir às novas gerações o legado de uma sólida tradição interpretativa que tem suas raízes na Alemanha do entreguerras, onde Pressler começou sua formação musical.

Mesmo com esse repertório tradicional, recentemente três obras foram compostas especialmente para o Beaux Arts Trio: um trio de Ned Rorem, uma obra de George Rockberg, intitulada *Summer 1990*, e uma peça de jazz, *Roots 2*, de G. Baker, para trio de piano e clarineta, demonstrando o ecletismo e a flexibilidade de um conjunto que ancora sua permanência na melhor arte.

A nova estação da Osesp

Transformada em centro cultural, com uma sala de concertos de 1.500 lugares, a antiga estação ferroviária Júlio Prestes, no centro de São Paulo, passa a sediar a Orquestra Sinfônica do Estado

Por Irineu Franco Perpétuo

A torre de 75 metros de altura da Estação Júlio Prestes (à esquerda), que domina a praça homônima (acima), no centro da cidade de São Paulo, agora indica também a sede da orquestra sinfônica paulista

FOTOS CRISTIANO MASCARO

Com a *Sinfonia nº 2*, de Gustav Mahler (sintomaticamente, conhecida como *Ressurreição*), no programa, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de John Neschling, faz, nos dias 22 e 23, os concertos de abertura da Estação Júlio Prestes, sua nova sede. A obra de transformação da antiga estação da Estrada de Ferro Sorocabana — projetada por Cristiano Stockler das Neves e construída entre 1926 e 1938 — em uma sala de concertos de 1.500 lugares foi bancada pelo governo do Estado, ao custo de R$ 29 milhões, e ficou a cargo do Consórcio Triunfo/Acciona. O preço parece salgado, principalmente quando se leva em conta que um teatro completamente novo como o Alfa Real (com 1.200 lugares e fosso de orquestra para 80 músicos), inaugurado em abril, custou quase a metade disso — R$ 16 milhões. "Construir uma sala nova sairia ainda mais caro", diz Neschling, diretor artístico da Osesp.

Orçados em R$ 400 mil, os dois concertos de abertura da Júlio Prestes incluem também a participação do Coral Sinfônico do Estado de São Paulo, tendo como solistas a meio-soprano búlgara Mariana Pentcheva e a sopra-

no carioca Rosana Lamosa.

Embora, oficialmente, a secretaria garanta que a Júlio Prestes estará 100% pronta na data de inauguração, há temores sobre o cumprimento do cronograma das obras, tendo sido elaborado um "plano B" para o caso de a nova sede não ficar pronta a tempo: a Osesp encerraria o ano apresentando a *Sinfonia dos Salmos*, de Stravinsky, e a *Sinfonia nº 1, Titã*, de Mahler, ficando a *Ressurreição* (e a inauguração da Júlio Prestes) para março próximo.

Independentemente de datas, a nova sede da Osesp surge com a vontade de ser uma sala de concertos de nível internacional, como o Concertgebouw de Amsterdã. O assim chamado Grande Hall da Júlio Prestes tem 1.500 lugares, com 1.000 metros quadrados de piso e pé-direito de 24 metros. Há ainda dois elevadores – um para o coro e outro para o piano –, 22 camarotes, dois grandes balcões e um espaço reservado para um órgão, a ser construído sob medida para as necessidades da sala.

"A Júlio Prestes foi escolhida para ser transformada em sala sinfônica por ter as mesmas características e dimensões do Concertgebouw de Amsterdã e da sala de concertos de Boston", diz o arquiteto Nelson Dupré, da Dupré Arquitetura, responsável pela restauração do prédio. "O desenho da sala não é o mesmo, mas o volume é, e escolhe-se a sala pelo volume", diz. No projeto implementado pela Acunha Solé Engenharia, logo surgiu um obstáculo à vontade da empresa nova-iorquina Artec de maximizar as possibilidades acústicas da sala e ao desejo da ▶

Bancada pelo governo do Estado, a escolha da antiga estação da Estrada de Ferro Sorocabana para a construção da sala de concertos levou em conta o volume do Grande Hall, semelhante ao da sede do Concertgebouw de Amsterdã.

Novas instalações eram indispensáveis ao projeto de reformulação da Osesp, que vem sendo desenvolvido por John Neschling (acima), seu diretor artístico desde 1996. Na página oposta, vista da sala de concertos, ainda em obras, atravessada por cabos que sustentam as placas componentes do forro móvel. A possibilidade de subir ou rebaixar o forro permite o ajuste acústico da sala, de acordo com as dimensões de cada apresentação

Rumo à Autonomia

A reformulação da sinfônica paulista inclui o plano musical e a gerência administrativa

Em fins de agosto de 1996, quando o então secretário de Estado de Cultura de São Paulo Marcos Mendonça sondou o maestro John Neschling para assumir a direção da Osesp, havia uma certeza: a orquestra não poderia continuar abrigada no Memorial da América Latina. Sem condições acústicas – e com agenda lotada, que obrigava os músicos a ensaiar no restaurante –, a casa não tinha o perfil da sede que Neschling tinha em mente em seu ambicioso projeto de reformulação da orquestra, formada em 1954.

O maestro Eleazar de Carvalho, que passara os últimos 20 anos de sua vida à frente da Osesp, morreria poucos dias depois, aos 84 anos. Carvalho havia vitalizado a orquestra ao assumir sua direção, em 1973, fazendo turnês nacionais e escolhas ousadas de repertório. No fim da existência, estava ciente das dificuldades atravessadas pela orquestra, e dizia que só uma injeção de dinheiro a salvaria. O dinheiro veio com a indicação de Neschling – primeiro colocado em votação feita pelos músicos.

Elevando a média salarial dos músicos de R$ 1.500 para R$ 4.200, Neschling fez uma série de concursos internos e externos na Osesp, buscando os melhores instrumentistas – brasileiros ou estrangeiros. Os músicos da Osesp que foram reprovados no concurso interno, ou que não quiseram participar da nova estrutura, se incorporaram a uma nova orquestra, a Sinfônica Cultura, ligada à emissora educativa de rádio e TV de São Paulo.

Em dezembro de 1996, um engenheiro da empresa americana Artec, de engenharia acústica, veio a São Paulo examinar as salas de concerto do Estado, para sugerir uma nova sede para a Osesp. Resultado: nem Memorial, nem São Pedro, nem Sérgio Cardoso. A melhor solução era reformar a Júlio Prestes. Em setembro de 1997, a nova Osesp fazia seu primeiro concerto, ainda no Memorial. Em janeiro deste ano, a secretaria se transferiu para a Júlio Prestes, e, em março, o reformado Teatro São Pedro passou a abrigar, provisoriamente, a Osesp.

Em seguida, criou-se a Sociedade de Amigos da Osesp, que será responsável pela gestão da orquestra quando ela for transformada em uma OS – sigla para "organização social", espécie de entidade criada pelo governo federal para que instituições privadas, sem fins lucrativos, substituam a gestão direta do Estado. A secretaria prevê a transformação em OS também do Teatro São Pedro. Tudo isso sob protestos da oposição, que considera a OS uma "privatização disfarçada".

A orquestra já fechou sua temporada de 1999, com 72 concertos, incluindo solistas como o tenor Vicenzo la Scola, o violinista Shlomo Mintz e o pianista Jean-Louis Steuerman. A Osesp deve ainda tocar no interior do Estado, fazer uma turnê nacional e uma série de sete concertos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. – IFP

FOTO VÂNIA TOLEDO/DIVULGAÇÃO

Dupré Arquitetura de preservar e valorizar ao máximo o projeto original do prédio. "O grupo da acústica queria que a sala tivesse uma platéia inferior, mais um balcão acinturando a sala", diz Dupré. Problema: o cinturão não poderia conviver com as 32 colunas de 17 metros de altura que ladeiam o Grande Hall. Resultado: o Condephaat – órgão ao qual cabe zelar pela preservação do projeto original do prédio – acabou barrando a idéia. A solução foi optar por balcões seccionados, encaixados pelas colunas.

Mas a grande vedete da Júlio Prestes está muito acima dessas disputas. Trata-se do forro móvel que cobre o Grande Hall, permitindo que a sala seja acusticamente ajustada de acordo com o repertório a ser executado. Para as massas sonoras de uma grande sinfônica, teto elevado; para o intimismo de uma orquestra de câmara, teto rebaixado. Tudo isso controlado por computador.

O Grande Hall é o principal chamariz, mas não resume o Centro Cultural Júlio Prestes. O local deve ter também nove salas de ensaio (para que os diversos naipes da orquestra possam ensaiar separadamente, podendo abrigar ainda a Sinfônica Juvenil e o Coral Sinfônico do Estado de São Paulo), salão para música de câmara, estúdio de gravação e biblioteca especial para partituras.

O maior desafio ao sucesso da nova sede da Osesp, porém, pode não estar dentro, mas fora da sala. A alta periculosidade da região em que a sala está localizada fez com que ela ganhasse o apelido de "crackolândia". "Eu acho que é a sala que melhora o bairro, não o bairro que piora a sala", diz Neschling. "O Cultura Artística também fica em uma região complicada", diz, referindo-se à localização da tradicional sala de concertos paulistana – ao lado da perigosa praça Roosevelt e próxima de vários *nightclubs*. "A região da Barra Funda onde fica o Teatro São Pedro já melhorou bastante desde a reinauguração da casa", diz.

A reforma da estação integra um projeto – incluindo a Pinacoteca do Estado (já restaurada), largo São Bento, Catedral da Sé, Shopping Light, Correios e Telégrafos – que, acredita-se, pode ajudar a arrancar a região central da degradação urbana em que se encontra atualmente. Porém, en-

Os esforços para manter a estrutura original do prédio visaram a preservar principalmente o monumental conjunto de 32 colunas, de 17 metros de altura e com capitéis torneados (à esquerda), que ladeiam a sala principal e sustentam os corredores, com acabamento em arcadas (abaixo), dos andares superiores. O estilo eclético do projeto de Cristiano Stockler mesclou influências da arquitetura européia, já bastante influenciadas, na época, por escolas arquitetônicas mais antigas, inspiradas nos estilos romano e grego

Onde e Quando

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência: John Neschling. Concertos de inauguração da sala de concertos do Centro Cultural Júlio Prestes (praça Júlio Prestes, Luz). Dias 22 e 23/12, às 21h

quanto isso não acontece, já foram tomadas as providências para tornar a nova sala de concertos uma espécie de *bunker* cultural, isolado e auto-suficiente. A nova sala está sendo dotada de um grande estacionamento interno, de 7 mil m^2, com capacidade para 600 veículos. Uma vez dentro da Júlio Prestes, o público deve ter à disposição livraria, loja de discos, um café e um restaurante.

O Centro Cultural Júlio Prestes já abriga a administração da Osesp e a Secretaria de Estado da Cultura, e só vai ficar realmente completo quando acabarem as reformas no prédio anexo à antiga estação – onde funcionava o Dops (Departamento de Ordem Política e Social) na época da ditadura militar. Mas, se o prédio hoje é mais pacífico do que nos "anos de chumbo", a polêmica fica por conta de sua nova destinação. Em abril, uma comissão de pais, alunos e professores da Universidade Livre de Música (ULM) organizou uma série de manifestações contra a Secretaria de Estado da Cultura. Uma das queixas dos manifestantes é que a secretaria teria prometido transformar o edifício em nova sede da ULM – projeto abandonado em prol de um estabelecimento de ensino que teria como objetivo formar novos músicos para a Osesp. Embora a secretaria, na época, não tenha dito nem sim nem não às reivindicações dos manifestantes, tudo indica, pelo entusiasmo de Neschling, que a Osesp ganhou o braço-de-ferro. "A Escola Superior de Música vai funcionar no antigo prédio do Dops, mas a discussão sobre o que ela vai ser ainda está muito incipiente", diz. "A idéia é criar um estabelecimento de ensino superior de música do mais alto nível."

Para transformar em sala de concertos a área central da Estação Júlio Prestes (em detalhe de perspectiva no desenho abaixo), foram necessárias obras de condicionamento climático e de isolamento acústico externo, principalmente pelo barulho causado pelas linhas férreas nas proximidades

Novas partidas

Projetada em um estilo arquitetônico eclético, com influências das arquiteturas francesa e italiana do final do século passado, a Estação Júlio Prestes teve o pátio interior transformado em sala de concerto

Ilustração de Alice Campoy e Manuel Vilas Boas sobre maquete virtual de Artemedia ©

O berço límpido do pop

Álbum inédito de Bob Dylan, gravado em 1966, é relíquia que renova o contato com o gênero no instante do seu nascimento

Ser Bob Dylan não é coisa fácil. Surgido em 1962 como *"angry young man"* e cantor country politizado (com violão, gaita e Joan Baez a tiracolo), Dylan logo cansou de ser menestrel de boas causas. A troca de pele aconteceu em 1965: o cordeiro *unplugged* trocou o country político por versos menos ideológicos, mais irônicos ou surrealistas. Passou a criticar com mais jogo de cintura o *american way of life*, na nova América urbana dos hippies, do LSD e, *not least*, de Hendrix. Como pedra que muito se move não cria limo jamais, Dylan adotou a guitarra: "Judas! Traidor!", gritaram os puristas. "Danem-se!", respondeu Dylan, o mesmo que nos anos 70 se tornaria religioso e depois se perderia num mundo que não aturava mais menestréis, hippies ou *"angry old men"*. Tudo para renascer das cinzas com o magistral *Time Out of Mind*, de 1997. O novo CD duplo *Bob Dylan Live 1966 – The Bootleg Series*, Vol. 4 (Sony) é um instantâneo do melhor Dylan de que se tem notícia: o poeta ácido e cortante de *Like a Rolling Stone* e *Ballad of a Thin Man*, que reciclou a tradição country americana misturando-a com o rock inglês, forjando o futuro da música pop. Trata-se do mais importante lançamento rock dos últimos tempos: o CD não é apenas uma relíquia sonora, mantida inédita desde a década de 60. Faz também pensar sobre os rumos da música pop mundial. Revisitar o Dylan de *Desolation Row* e *Just Like a Woman* é revê-lo no auge, e ouvir o Dylan plugado de *Just Like Tom Thumb's Blues* e *Ballad of a Thin Man* é ter contato com o pop no instante, lindo e vagabundo, de seu nascedouro. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Bob Dylan: sua obra é pepita que não cria limo

A erudição do tango

Pablo Ziegler, o pianista do Quinteto de Astor Piazzolla, grava obras do mestre com a Orpheus Chamber Orchestra

Depois que Daniel Barenboim, Gidon Kremer e Yo-Yo Ma levaram ao tango a qualidade de interpretação da música erudita, Pablo Ziegler – que foi, por 25 anos, o pianista do Quinteto de Astor Piazzolla – descreve o caminho inverso ao gravar, com a Orpheus Chamber Orchestra, para o selo RCA, cinco tangos de Piazzolla em *Tango Romance – Music of Buenos Aires*. A distância que separa essas peças da música considerada erudita é menor do que muitos poderiam imaginar, já que o próprio Piazzolla, de formação clássica e ex-aluno de Nadia Boulanger, sintetizou, em sua obra, elementos do nostálgico tango tradicional, que surgiu em Buenos Aires na virada do século, e elementos como as fugas e os cânones de Bach e as harmonias contemporâneas de Bartók e Stravinsky. Aí estão números famosos, como a suíte *Silfo y Ondine*, e também algumas composições do próprio Ziegler, um dos maiores conhecedores dos segredos da interpretação do chamado "novo tango". De sua autoria, esse CD inclui a etérea *Suite Buenos Aires*, que faz um passeio imaginário pela cidade. São também de Ziegler os bem cuidados arranjos para piano e orquestra de obras de Joan Carlos Cobián (1896-1953), um dos grandes representantes dessa inconfundível tradição musical portenha. – LUIS S. KRAUSZ

Piazzolla, à direita: obra gravada pelo ex-parceiro Pablo Ziegler no CD *Tango Romance* (acima)

Moderno, sempre

Pioneiro da música eletrônica,

fusão de homem-máquina que abomina o pop, o grupo alemão Kraftwerk, nascido no contexto industrial de Dusseldorf, tem a virtude de não mudar nunca. Mais: a de não envelhecer, mesmo com 30 anos de estrada. Duvida? Ouça *Autobahn* (1974), *Radio-Activity* (1975), *Trans-Europe Express* (1977) e *Electric Cafe* (1986), lançados finalmente em CD pela gravadora EMI. São clássicos obrigatórios, principalmente para quem acha que tecno, Prodigy e Chemical Brothers são o máximo do moderno. – ANTONIO PRADA

Voz da tradição

O inconfundível estilo interpre-

tativo da Filarmônica de Berlim – implantado há mais de um século por Hans von Bülow – está intimamente ligado à obra do compositor romântico tardio Anton Bruckner. Foi sob a batuta de Arthur Nikisch que essa orquestra estreou muitas das colossais obras sinfônicas do compositor, estabelecendo uma tradição que permanece viva e intocada até hoje. É o que demonstra o novo CD da Teldec, com a *Sinfonia nº 2* regida por Daniel Barenboim. Sem personalismos artificiais, trata-se de uma leitura absolutamente fiel aos princípios musicais do compositor. – LSK

Nova bossa

A noite pode ficar ainda mais di-

vertida se tiver como trilha sonora o álbum *Thievery Corporation – Sounds from the Thievery Hi-Fi* (Natasha Records). Concebido em parceria por Eric Hilton e Rob Garza, o disco é dedicado à memória de Antonio Carlos Jobim, mas não encerra por aí as ligações com o Brasil, já que a cantora Bebel Gilberto é a intérprete da faixa *Scene at the Open Hair Market*. O repertório transita entre a lounge music (original dos bares da moda canadenses) e a new bossa, como os londrinos costumam referir-se às releituras da nossa bossa nova. Um ótimo aperitivo. – GILBERTO DE ABREU

Salão romântico

O gênero menor do romantismo

tardio destinava-se não às salas de concerto, mas à intimidade dos salões que floresciam nas grandes cidades. Os limites entre "maior" e "menor" não eram muito claros, e, até hoje, muito da música de Chopin, por exemplo, "decora" hotéis e restaurantes. Nessa fronteira está a *Sonata para Violino* do brasileiro Leopoldo Miguez (1850-1902) – que combina melodismo inocente e originalidade técnica, chegando a lembrar César Franck –, magistralmente registrada por Paulo Bosisio e Lilian Barreto em CD independente, que inclui a *Sonata* de Szymanowski. – LSK

FOTO LUIZ PRADO/AE

FOTO EDUARDO SIMÕES/NIMAGEM

Canto do cisne

A última gravação realizada por

Sir Georg Solti foi também a primeira em sua Hungria natal e com uma orquestra húngara. Este CD da Decca registra um comovente retorno do maestro às suas origens musicais: aqui Solti rege a Orquestra do Festival de Budapeste e o coro da Rádio e TV Húngara no imponente auditório da Academia Franz Liszt e toca obras de seus mestres – Bartók (*Cantata Profana*), Kodály (*Psalmus Hungaricus*) e Weiner (*Serenade*). Além do seu valor histórico, esse refinado registro mostra o maestro que mais recebeu Grammy Awards no auge do talento. – LSK

Construção madura

Carnaval na Obra (Abril Music)

é o terceiro CD do quinteto pernambucano Mundo Livre S. A. O grupo, liderado por Fred Zero Quatro e pioneiro, com Chico Science & Nação Zumbi, da onda criativa e inquieta que originou o movimento mangue beat, parece ter atingido a maturidade na mistura do cavaquinho e da voz descompromissada e preguiçosa de Zero Quatro com a tecnologia e a simplicidade. Dois exemplos: *Maroca*, em que usam bateria eletrônica de estilo *jungle*, e *Édipo, o Homem que Virou Veículo*, em que caixa de papelão, tambor de água e lata de tinta fazem a base rítmica. – SERGIO ROCHA

Violoncelo vocal

A música espiritualizada e con-

templativa do compositor contemporâneo inglês John Tavener privilegia a voz humana como meio expressivo. Em *The Protecting Veil*, peça inspirada numa festa tradicional da Igreja Ortodoxa russa, o violoncelo – o instrumento cujo timbre mais se aproxima do da voz masculina – desempenha o papel principal, tocado por Yo-Yo Ma nesse CD da Sony. A música preserva sua essência vocal e escapa das formas de relação tradicionais entre solista e orquestra, já que os demais instrumentos de cordas apenas refletem o brilho do violoncelo. – LSK

Estrela ascendente

Enquanto o grupo americano

de hip-hop Fugees (mais conhecido pelo cover de *Killing me Softly*, de Roberta Flack) não grava, sua vocalista Lauryn Hill lança *The Miseducation Of Lauryn Hill* (Sony Music), que é seu primeiro trabalho-solo. Ótima compositora e dona de uma voz magnífica, Lauryn, que sempre ficou longe do estereótipo sexista das rappers americanas, mistura deliciosamente hip-hop, reggae e rhythm & blues como em *Lost Ones*, *When it Hurts so Bad* e *Doo Woop (That Thing)*, que conta com a inconfundível guitarra de Carlos Santana. – SR

Os três "tês" de Nelson Freire

Coleção com os maiores pianistas do século identifica o brasileiro como "pianista dos pianistas"

Nelson Freire é o único brasileiro presente na coleção de cem álbuns duplos dedicada pela Philips aos grandes pianistas do século 20. Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro ficaram de fora, mas é tamanho o prestígio delas na França que a revista *Diapason* editou um suplemento inspirado na coleção que, além de Nelson Freire, inclui também as nossas divas (embora Mag-da seja apresentada como "francesa e brasileira") entre os cem maiores pianistas do século. Com a chancela Philips, a coleção *Great Pianists of 20th Century* conta com o cervo de 25 outras gravadoras e apresenta 250 horas de música (63 delas inéditas em CD, além de 90 preciosos minutos totalmente inéditos) em 200 CDs, cobrindo 74 pianistas, de Paderewsky (1860-1941) a Evgueny Kissin, nascido em 1971. Os primeiros 20 volumes já estão à venda, e a meta é completar os cem álbuns até agosto de 1999. Pense num grande pianista, e ele estará numa seleção exclusiva – e às vezes até com material inédito. De A a Z, pelo sobrenome, a listagem começa com Geza Anda e termina com Krystian Zimerman. E, além das escolhas óbvias, há o raro duo Lyubov Bruk & Mark Taimanov, Grigory Gisburg, Joseph & Rosina Lhévine, Solomon e Maria Yudina. No caso de Freire, com lançamento para fevereiro próximo, o material de divulgação o indica como "pianista dos pianistas" e o inclui entre os raros detentores de três "tês": *taste, temperament and technique*. Precisa dizer mais? – JOÃO MARCOS COELHO

Nelson Freire: duas vezes entre os melhores do século

Do regional ao universal

Novo selo de Pernambuco integra música e poesia

O selo pernambucano Ancestral completa seu primeiro ano com um balanço positivo: foram cinco lançamentos, incluindo o recente *Brasílica – O Romance da Nau Catarineta*. Dedicada à produção musical do Nordeste, a coleção – coordenada por Antonio Madureira – teve início com *Arlequim*, um painel dos ritmos do carnaval de Pernambuco, seguido de *Opereta do Recife*. O CD *Quarteto Romançal* traz o conjunto dirigido por Madureira, ex-integrante do antigo Quinteto Armorial, grupo dedicado à pesquisa de música popular e ligado ao escritor Ariano Suassuna. O dramaturgo, aliás, gravou especialmente para o selo o CD *A Poesia Viva de Ariano Suassuna*, que traz à luz parte da sua pouquíssimo conhecida produção poética. Vendas pelo fone/fax 081/241-7749 ou pelo e-mail ancestral@novaera.com.br.

Coleção do selo Ancestral: cinco lançamentos em um ano

Ao som das águas

Ecofestival reúne brasileiros e estrangeiros às margens da cachoeira de Paulo Afonso

O violinista Jean-Luc Ponty: simpático à causa ecológica

A cachoeira de Paulo Afonso, na divisa dos Estados de Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe, servirá de cenário a um grande festival de música pop. De 3 a 5 deste mês, acontecerão três shows diários, sempre encerrados com uma atração internacional. Um dos objetivos da produção – patrocinada pela Companhia Hidrelétrica do São Francisco – é evidenciar a vocação ecoturística do Vale do Rio São Francisco. O palco armado na margem direita do rio fica de frente para um platô, destinado ao público. Entre os destaques do Ecofestival estão o violinista Jean-Luc Ponty, Hermeto Paschoal e Naná Vasconcelos. Grupos como Quinteto Violado, Ilê Ayê, Mundo Livre e Ladysmith Black Mambazo, conjunto vocal sul-africano que gravou com Paul Simon o disco *Graceland* (1986) também se apresentarão. A cantora Margareth Menezes e o quarteto gospel Mighty Clouds of Joy, vencedor de três Prêmios Grammys, completam o elenco. Informações pelo telefone 071/ 243-6364.

FOTOS DIVULGAÇÃO

A DOMESTICAÇÃO DO SELVAGEM DA BAHIA

Com produção confusa e esteticamente mais conservador, o novo CD de Carlinhos Brown, *Omelete Man*, parece uma tentativa de torná-lo "aceitável"

Por Paul Mounsey

Carlinhos Brown é, sem dúvida, a força mais vibrante e criativa saída da cena musical baiana nos últimos anos. Seus vários projetos músico-sociais em Salvador (Timbalada, Bolacha Maria, etc.) apontam sua visão e comprometimento social. Sua habilidade de misturar-se e de contribuir para a produção de várias pessoas com *backgrounds* musicais distintos (Caetano e Gil, Sepultura, Alcione, Sergio Mendes, etc.) é uma homenagem ao seu gosto católico. Quando perguntado sobre sua posição dentro da MPB, ele respondeu que preferia não ser rotulado dessa maneira, que ele estava engajado na MPP (Música Popular Planetária), o que sugere uma consciência das restrições estilísticas e do conservadorismo presunçoso que o termo tradicional implica. O universo musical de Brown é muito rico para uma nomenclatura tão simplista. Nesse sentido, ele é um verdadeiro *world musician*. Ele é desinibido na adoção de ritmos e estilos de outras culturas, incorporando-as em seu próprio discurso musical, sem criar danos a essas culturas e, ainda mais importante, sem trair as próprias raízes. Nestes tempos de colagens fáceis e pueris, tal capacidade de verdadeira síntese é, de fato, uma raridade.

Em 1996, a EMI lançou o primeiro álbum-solo de Brown, *Alfagamabetizado*, uma maravilhosa jornada caleidoscópica por seu rico e colorido mundo musical *sans frontières*. Pela primeira vez, Brown tinha uma tela em branco para se divertir com suas brincadeiras sonoras e lingüísticas, e o resultado foi mais do que satisfatório. O segundo álbum foi esperado ansiosamente.

O primeiro choque com *Omelete Man* (EMI, 1998) pode se dar com a frase, no verso do encarte do CD, "Produzido por Marisa Monte". Aparentemente, Brown convidou Monte para produzir seu novo álbum — insistiu, até. Embora isso possa soar tão absurdo como Madonna produzir Quincy Jones, existe uma explicação para o convite. Carlinhos Brown e Marisa Monte têm sido colaboradores mútuos há alguns anos, e ela esteve envolvida na escolha do repertório de *Omelete Man* desde o início. Todavia, esse envolvimento não confere automaticamente as habilidades de produção à convidada, e isso se torna mais evidente ao longo do CD. Infelizmente, o ofício da produção é quase inexistente no Brasil (com poucas exceções).

O segundo choque é o som questionável do disco, apesar da presença de alguns mitos da indústria fonográfica, mais obviamente Bruce Swedien (engenheiro-mor, colaborador de Count Basie, Quincy Jones e Michael Jackson) e Niles Rodger (que já produziu todo mundo, de Jeff Beck a Madonna). Dada a pletora de talento, é quase inconcebível que o álbum soe menos que perfeito. Infelizmente, não é esse o caso. O som é irregular, possivelmente devido à quantidade de estúdios medíocres utilizados; os metais estão frouxos, os *backing vocals* ocasionalmente estão desafinados e os arranjos orquestrais têm mão pesada, sugerindo as rabecas nauseantes de Mantovani. Sob tais condições, há pouco o que tipos como Swedien possam fazer para salvar a mixagem.

Então, se esse aspecto da produção é dolorosamente escasso, qual é a evidência da presença de "La Monte"? A resposta pode estar na direção em que o álbum foi conduzido. Esteticamente mais conservador que *Alfagamabetizado*, há talvez uma insidiosa tentativa de domesticar e empacotar Carlinhos Brown dentro do "aceitável" molde burguês das atuais normas da MPB, para puxar as rédeas do homem selvagem da Bahia. Várias faixas soam cansadas e gastas, com mais do que uma simples sensação de *déjà vu*, algo inexistente no álbum anterior.

Em suma, um álbum cujo excesso de produção chama atenção para a total ausência de produção.

A presença de alguns dos mitos da indústria fonográfica não impede que o som de *Omelete Man* (no alto), novo CD de Carlinhos Brown (acima), soe irregular

FOTO DIVULGAÇÃO EMI

A Música de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
SINFÔNICO	**Roberto Minczuk** *(foto)* rege a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo como convidado o pianista Marcelo Bratke.	A Osesp recupera *O Lambe Lambe*, do compositor e violinista gaúcho Luís Cosme (1908-1965). Em seguida, Bratke toca o *Concerto para piano e orquestra em dó maior*, de Mozart. Encerra o programa a *Sinfonia nº 9, Novo Mundo*, de Dvorák.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, em São Paulo. Tel. 011/3666-1030.	Dia 10, às 21h, e dia 12, às 16h30. Ingressos: R$ 10.	Aos 31 anos, Roberto Minczuk é a principal revelação brasileira no campo da regência. Titular da Sinfônica de Ribeirão Preto e assistente da Osesp, Minczuk está trabalhando, nesta temporada, como assistente de Kurt Masur na Filarmônica de Nova York.	Marcelo Bratke deveria ter tocado com a Osesp, em 1997, o *Momo Precoce*, de Villa-Lobos, mas o concerto acabou sendo cancelado. É a chance de vê-lo solando Mozart – compositor que as orquestras brasileiras mais pedem para o pianista tocar.	No mesmo Teatro São Pedro, Miriam Fried sola, com a Osesp, o *Concerto em ré maior para violino e orquestra*, de Brahms, nos dias 3 e 5. Emilio Pomarico rege as apresentações, que serão complementadas pela *Sinfonia nº 6, Pastoral*, de Beethoven.
SINFÔNICO	O pianista **Arnaldo Cohen** *(foto)* toca com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob regência de Roberto Tibiriçá.	Cohen protagoniza uma maratona pianística, tocando duas obras para piano e orquestra bastante exigentes: o Concerto nº 5, *Imperador*, de Beethoven, e a *Rapsódia sobre um Tema de Paganini*, de Rachmaninov.	Palácio das Artes – av. Afonso Pena, 1.537, em Belo Horizonte. Tel. 031/237-7333.	Dia 9, às 21h.	Ninguém que goste de piano vai querer perder a raríssima chance de ouvir o *Imperador* e a *Rapsódia* na mesma noite. Cohen tem esse programa na ponta dos dedos, pois já tocou as duas peças várias vezes – mas sempre separadamente.	*A Rapsódia sobre um Tema de Paganini* tornou-se extremamente popular devido à pungente melodia de sua 18ª variação, popularizada por sua extensa utilização no cinema.	A *Rapsódia* de Rachmaninov está na trilha de um sucesso absoluto entre adolescentes românticas dos anos 80, *Em Algum Lugar do Passado* (*Somewhere in Time*), com Christopher Reeve. Disponível em vídeo.
CÂMARA	Finalistas, em anos diferentes, do Concurso Tchaikovsky, de Moscou, o violoncelista armênio Suren Bagratuni e a ucraniana Natalia Khoma, também violoncelista, estão entre as atrações internacionais do 1º Festival de Música de Câmara de Pernambuco, coordenado pelo violinista **Rafel Garcia** *(foto)*.	Dia 18: Vivaldi (*Concerto para quatro violinos*, *Concerto para violoncelo*), Rossini (*Duo para violoncelo e contrabaixo*), Boccherini (*Concerto para violoncelo em si bemol*), Bottesini (*Concerto para violino e contrabaixo*). Dia 19: Vivaldi (*As Quatro Estações*, *Concerto para violino e violoncelo*), Mozart (*Sinfonia concertante em mi bemol maior*), Haydn (*Concerto para violoncelo em ré maior*).	Mosteiro de São Bento – r. de São Bento, s/nº, Olinda.	Dias 18 e 19, às 20h. Entrada franca.	Com a decadência da Orquestra Sinfônica da Paraíba – que chegou a ser uma das melhores do Brasil nos anos 80 –, a vida musical do Nordeste perdeu fôlego. O festival é uma tentativa de impulsionar a música de concerto fora do eixo Rio–São Paulo.	A orquestra de câmara do festival será formada pelos 19 instrumentistas convidados, que também se alternam como solistas. Destaque para Marta Bagratuni, violoncelista de apenas 8 anos de idade, que sola em concerto de Vivaldi no primeiro dia.	Mate saudades da Sinfônica da Paraíba com o CD lançado pelo selo norte-americano Delos, no qual Eleazar de Carvalho rege a melhor gravação existente no mercado do balé *Uirapuru*, de Villa-Lobos.
CÂMARA	**Paulo Porto Alegre** *(foto)*, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, Regina Helena Mesquita (meio-soprano), Marina Brandão (piano), Davi Graton (violino), Ensemble 3, Quaternaglia e Orquestra Sinfônica Jovem da Escola Municipal de Música são as atrações do projeto *Concertos Históricos*.	Formado de palestras e concertos, o projeto tem, em dezembro, seus dois últimos módulos. O nacionalismo será o tema das apresentações que acontecem entre o dia 1º e o dia 10, ficando o resto do mês reservado a autores do século 20.	Sesc Vila Mariana – r. Pelotas, 141, em São Paulo. Tel. 011/5080-3147.	Do dia 1º ao dia 23, às 20h30. Entrada franca.	A série *Concertos Históricos* é uma tentativa de ampliar o público de música de concerto, com finalidade didática. O maestro Walter Lourenção faz palestras no concerto de abertura de cada módulo – em dezembro, nos dias 1º (nacionalismo) e 16 (música contemporânea).	Formado por Maria Vischnia (1º violino), Bettina Stegman (2º violino), Marcelo Jaffé (viola) e Robert Suetholz (violoncelo), o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo faz um programa sofisticado, centrado em autores do Leste Europeu: o húngaro Kodály e o tcheco Dvorák.	Não muito longe do Sesc Vila Mariana, a 24ª Bienal Internacional de São Paulo (Pavilhão da Bienal – av. Pedro Álvares Cabral, s/nº, portão 3, parque do Ibirapuera, tel. 011/574-5922) prossegue até dia 13.
CÂMARA	**O Ensemble Avantgarde** *(foto)*, de Leipzig, homenageia o centenário de nascimento de Hanns Eisler.	Dia 12: Eisler (*Suíte Orquestral nº 2*; *Palmström op. 5*; *Quarteto de Cordas op. 75*; *5 Elegias de Hollywood*; *4 Peças para piano op. 3*; *Suíte Orquestral nº 3*), Weill (3 Canções com texto de Bertolt Brecht; *Youkali*). Dia 13: Eisler (*14 Formas de Descrever a Chuva*; Obra coletiva – *14 Formas de Descrever Eisler*).	Sesc Vila Mariana – r. Pelotas, 141, em São Paulo. Tel. 011/5080-3147.	Dia 12, às 21h, e dia 13, às 20h. Ingressos: R$ 10.	Teve pouca divulgação, no Brasil, o centenário de nascimento do compositor Hanns Eisler (1898-1962), comunista engajado que escreveu o hino da extinta Alemanha Oriental e colaborou com o dramaturgo Bertolt Brecht, cujos 100 anos também se celebram em 98.	*14 Formas de Descrever Eisler* é uma criação coletiva de 14 compositores, em homenagem ao autor alemão. Sua estréia aconteceu em novembro do ano passado, na tradicional sala do Gewandhaus, em Leipzig.	Lothar Zagrosek rege a Orquestra do Gewandhaus de Leipzig na primeira gravação de estúdio da *Deutsche Sinfonie*, de Eisler, lançada pela Decca na série *Entartete Musik* (Música Degenerada), dedicada a compositores perseguidos pelo nazismo.
CÂMARA	Eudóxia de Barros (piano) homenageia seu marido, o compositor **Osvaldo Lacerda** *(foto)*, com a participação de Denise de Freitas (meio-soprano) e Rommel Fernandes (violino).	O concerto será inteiramente dedicado a peças de Lacerda. Eudóxia de Barros interpreta alguns itens para piano-solo (como *Brasiliana nº 1* e *Estudo nº 3*); em seguida, acompanha Freitas em 11 canções, com textos de Camargo Guarnieri, Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo; e, por fim, junta-se a Fernandes nas *Oito Variações sobre um Tema Folclórico*.	Fundação Maria Luisa e Oscar Americano – av. Morumbi, 3.700, em São Paulo. Tel. 011/842-0077.	Dia 6, às 16h30. O acesso à fundação custa R$ 5.	Laureado com o Grande Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte em 97, quando completou 70 anos de idade, Osvaldo Lacerda é um dos últimos e mais ativos remanescentes no Brasil da corrente musical nacionalista.	A promissora meio-soprano Denise de Freitas realiza três primeiras audições: *Ninguém Mais*, *Três Miniaturas de Cassiano Ricardo* e *Valsa Romântica*, sobre texto de Manuel Bandeira.	As atividades musicais da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano em 1998 serão encerradas no dia 13, com um concerto de Natal, às 16h30.
CÂMARA	**Wolfgang Sawallisch** *(foto)* atua como regente e solista na temporada da Orquestra de Paris.	Dias 9, 10 e 12, Sawallisch rege a *Missa Solemnis*, de Beethoven, com Susan Anthony (soprano), Marjana Lipovsek (meio-soprano), Wolfgang Bünren (tenor) e Kurt Moll (baixo). Dia 13, com solistas da orquestra, ele toca piano no *Quinteto para Piano e Sopros*, de Beethoven, e no quinteto *A Truta*, de Schubert.	1) Salle Pleyel – 252 rue du Fbg St Honoré, em Paris. Tel. 00-33-1/4563-0740. 2) Opéra Comique – 5 rue Favard, em Paris. Tel. 00-33-1/4286-8883.	Dias 9, 10 e 12, às 20h. Dia 13, às 20h30.	Sawallisch esteve neste ano no Brasil, à frente da Orquestra da Filadélfia, da qual é regente titular. Será a chance de vê-lo fazer também música de câmara em sua bem menos divulgada carreira de pianista.	Ao transformar sua canção *A Truta* em um quinteto para piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo (formação pouco usual), Schubert acabou compondo, na tonalidade de lá maior, uma das mais populares e joviais obras do repertório camerístico.	A Orquestra de Paris começa o mês de dezembro convidando um dos maiores pianistas da atualidade: dias 2 e 3, na Salle Pleyel, Krystian Zimerman toca o *Concerto nº 2* de Rachmaninov, sob regência de Emmanuel Krivine.
CÂMARA	O regente alemão **Christian Thielemann** *(foto)*, 39, que está completando sua segunda temporada à frente da Deutsche Oper, em Berlim.	*Hänsel und Gretel*, de Humperdinck, *A Flauta Mágica*, de Mozart, *Os Huguenotes*, de Meyerbeer, e *Salomé*, de Richard Strauss (esta última, com regência de Thielemann), são as óperas em cartaz neste mês.	Deutsche Oper – Richard Wagner Strasse, 10, em Berlim. Tel. 00-49-30/343-8316.	Do dia 2, ao dia 29, às 19h30.	Com muito tenuto, pouca articulação e acentuação sempre no segundo tempo do compasso, Thielemann, apesar de jovem, soa antigo – sua sonoridade e concepção musical evocam os grandes regentes alemães, como Furtwängler e Karajan, do qual foi assistente.	A Deutsche Oper começa a celebrar os 50 anos de falecimento de Richard Strauss (a ser completados em 99) com uma reprise de *Salomé*, uma das partituras de maior vitalidade do compositor. A temporada 98/99 terá ainda, do mesmo autor, *Die Frau ohne Schatten* e *Daphne*.	A Filarmônica de Berlim (Mattäikirchstrasse, 1, tel. 00-49-30/254-880) toca, sob regência de Claudio Abbado, dias 4, 5 e 6, um programa que inclui as *Quatro Últimas Canções*, de R. Strauss (com a soprano Karita Mattila), e o *Concerto para Clarinete* de Mozart (com solos de Sabine Meyer).
JAZZ	**B. B. King** *(foto)* é a atração das comemorações do quinto aniversário do Bourbon Street Music Club.	Como costumam fazer os músicos de jazz, o programa não estava definido.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, em São Paulo. Tels. 011/5561-1643 e 011/542-1927.	Dia 13, às 22h30. Preços a definir.	Aos 73 anos de idade, B. B. King é um velho conhecido do público paulistano, tendo trazido várias vezes ao Brasil sua mistura de blues tradicional, swing, jazz e pop.	Ao manusear Lucille – nome de todas as suas guitarras desde os anos 50 – B. B. King emprega um vibrato sutil que confere a seu estilo um caráter cantante e inconfundível, que acabou influenciando várias gerações de roqueiros que vieram depois dele.	Cirus Chestnut, no dia 1º, e Walter Wolfman Washington (de 8 a 31) são as outras atrações do Bourbon no mês de dezembro.
POP	O *Projeto Terças Acústicas Light* encerra a temporada de 1988 reeditando os principais shows. Dia 1º, Leila Pinheiro; dia 8, Danilo Caymmi; dia 15, Adriana Calcanhoto; dia 22, Pedro Luís e a Parede, que acabam de lançar o CD **Astronauta Tupy** *(foto)*, e dia 29, Paulinho Moska.	Cada artista convidado mostrará, ao vivo, versões acústicas de músicas de seu próprio repertório.	Teatro Centro Cultural Light – av. Marechal Floriano, 168, Centro, Rio de Janeiro. Tel. 021/211-4802	Todas as terças de dezembro, às 12h30. Ingressos: R$ 5.	Boa oportunidade para conferir, em versão acústica, o repertório de alguns nomes da música popular brasileira. Sem o aparato eletrônico, as apresentações tornam-se mais intimistas.	Na performance ao vivo de Pedro Luís e a Parede, uma das grandes promessas da cena pop carioca. A banda, liderada pelo letrista e guitarrista Pedro Luís, lançou recentemente o CD *Astronauta Tupy* e acaba de retornar do Japão, onde abriu os shows do cantor Kazufumi Miyazawa.	O Centro Cultural Light, onde acontecem os shows, apresenta ainda, até o fim de dezembro, com entrada franca, a mostra *Hidden Mechanisms*, instalação com fotografias e elementos elétricos de Heide Kumao.

FOTOS DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO/UWE FRAUENDORF/DIVULGAÇÃO/STEVE J. SHERMAN/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO/DIVULGAÇÃO

No limite entre a vida e a arte

A obra de Lygia Clark, a artista que sonhou incorporar a arte à vida, está na mostra *Caminhando*, que chega ao Rio depois de estrear na Europa. Por André Luiz Barros

"Mãe, como se faz um filho?" Diante da pergunta feita em uníssono pelos filhos Álvaro, então com 8 anos, e Eduardo, com 10, Lygia Clark franziu a testa, pensou seriamente, pegou uma chave, enfiou-a no buraco da fechadura de um porta aberta, girou-a e apontou o lingote saindo do lado. "É assim", diz. Por banal que pareça, a lembrança do episódio deixa úmidos os olhos de Álvaro, hoje com 55 anos. E, por banal que pareça, resume o modo como Lygia Clark (nascida Lygia Pimentel Lins em 23 de outubro de 1920 e morta há dez anos) tratava de forma anticonvencional, sintética e plástico-espacial (o grande crítico Mário Pedrosa chamou-a de "visionária do espaço") a mistura de milagre humano e banalidade que é o sexo, o nascimento e outras ocorrências cotidianas mas fundamentais à vida. "Arte, para mim, só é válida no sentido ético-religioso, ligado à elaboração interior do artista no seu sentido mais profundo, que é o existencial", escreveu ela em uma de suas autodefinições, em 1960.

O público brasileiro poderá conferir a trajetória impressionante da artista que sonhou com a incorporação da arte à vida na primeira retrospectiva de sua obra, *Caminhando — Retrospectiva Lygia Clark*. A exposição que estreou na Fundação Tàpies, em Barcelona, Espanha, em outubro de 1997, repercutiu na mesma Europa onde Lygia viveu em duas importantes fases de sua vida — nos anos de aprendizado, de 1950 a 52, e nos anos de mergulho analítico pelas mãos dos prestigiados psicanalistas Pierre Fedida e Madame Karlicow,

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO SERGIO ZALIS/DIVULGAÇÃO

Nesta pág., *Pedrinha*, de 1978, é uma pedra redonda, envolta por uma rede, para ser manuseada pelo espectador; na página oposta, foto-obra da autora, *Pensamento Mudo*, sem data: a evolução de Lygia Clark a leva a uma arte não mais feita por obras, mas por rituais

entre 1968 e 76. A mostra passou pelo Porto, em Portugal, por Marselha, na França, e esteve em Bruxelas, Bélgica, até 27 de setembro. *Caminhando* tem início no dia 8 deste mês no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, recolocando em discussão o papel de uma artista fundamental deste século para as artes no Brasil. Seus textos – no belo catálogo bilíngüe de 366 páginas – são como guias de um labirinto íntimo que já incluía questões do campo psicanalítico, como a exploração criativa do corpo.

Das pinturas construtivistas da época do Grupo Frente, nos anos 50, até tornar-se, nos anos 80, um singular caso de artista-psicanalista (embora sem o aval dos ortodoxos dos dois campos, artístico e psicanalítico), Lygia Clark demonstrou uma enorme coerência de pesquisa artística no limite entre arte e vida. Coerência reconhecida mesmo por companheiros de construtivismo como o crítico e poeta Ferreira Gullar, que tem críticas a fazer ao período final da artista-terapeuta. "A coerência da evolução de Lygia impressiona,

desde os desenhos construtivistas até a série *Bichos*. Mas, depois disso, a busca do novo, base de todas as vanguardas da época, a leva a um radicalismo que nega a possibilidade de formulação da experiência e de criação de uma obra: o estético desaparece. Nesse momento, não reconheço mais seu trabalho como arte, mas como terapia", diz Ferreira.

Chamada de "visionária do espaço" por Mário Pedrosa, Lygia Clark partiu das pinturas construtivistas, nos anos 50, até tornar-se, nos anos 80, um singular caso de artista-psicanalista. Nesse percurso, ela chegou aos objetos relacionais, estabelecendo uma nova forma de relação entre público e obra de arte, superada como fetiche entronizado em pedestais nos museus. À direita, no alto, peças da série *Objetos Relacionais*; acima, a seqüência *Camisa-de-força*; abaixo, *Planos em Superfície Modulada*

A infância de Lygia Clark, mineira filha do severo e respeitado jurista belo-horizontino Jair Lins, é uma pista para entender seu crescimento artístico, marcado por crises íntimas. Com cerca de 6 anos, a menina considerada indócil foi levada, por recomendação do médico da família, para ver como eram tratadas as loucas no hospício. A experiência é um trauma a ser sempre relembrado, e a complexa relação com o pai, homem tão solitário quanto rigoroso, será matéria-prima de sua longa análise. Casada aos 18 anos com o engenheiro Aluízio Clark Ribeiro, de quem herda o sobrenome, Lygia separa-se em 1952 e só consegue mergulhar na vida artística de ponta-cabeça porque recebe heranças do avô (um prédio de 36 apartamentos no Posto 6, em Copacabana, nos anos 50) e da mãe (outro prédio, na avenida Prado Júnior, onde moraria depois de voltar de Paris, de 1976 até sua morte, em 1988).

Diante da arte-vida de Lygia, no entanto, dinheiro era o de menos: no impressionante *Lygia Clark–Hélio Oiticica – Cartas 1964-74* (Editora UFRJ/1998), nota-se que em Paris sua vida era de dificuldades financeiras, mas o que importa, sempre, é a busca de uma trilha artística ainda não explorada: "Para mim, o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e, se ainda o utilizo, é para que ele seja o mediador para a participação. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira", escreve a Oiticica em 1968.

Caminhando, do início dos 60, é de fato um marco: uma tira de papel em forma de banda de Moebius (objeto topológico sem dentro nem fora) é recortada pela artista ou pelo espectador, que cria seus próprios caminhos com a tesoura. Da exploração das linhas, seguida da crítica dos limites da moldura até a criação dos *Bichos*, estruturas de alumínio que ganham forma de acordo com a intervenção do público (Lygia colocava em suas mostras avisos: "Por favor, toquem nos objetos"), a artista se volta cada vez mais para a luta contra a obra de arte entronizada como fetiche e colocada em pedestais nos museus. A posição do artista e do público é reavaliada: essa cisão entre o criador e a obra intocáveis e o espectador passivo vai pelos ares.

"Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de elite. Então que se volte para a arte popular – esperando encher o fosso que os separa da maioria (...). Eu vejo um outro grupo que sente lucidamente a grande crise da expressão moderna. Os que fazem parte disso procuram negar a arte, mas não acham nada mais para expressá-la do que exatamente obras de arte. Eu pertenço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui", escreveu em 1966.

"A arte sempre é uma elaboração baseada numa linguagem. Se você nega os limites dessa linguagem, torna-se um vale-tudo, qualquer um pode realizar aquilo, não precisa ser artista. Estamos no campo psicológico, terapêutico, não-artístico", contrapõe Ferreira Gullar, artífice ▶

FOTOS REPRODUÇÃO

FOTOS REPRODUÇÃO

Em Boa Companhia

As mostras que completam a programação do Paço Imperial

No próprio Paço Imperial, onde acontece a retrospectiva de Lygia Clark, inauguram-se no mesmo dia três exposições individuais de artistas de diferentes escolas e gerações. A carioca Anna Bella Geiger ocupa a sala Mestre Valentim com a mostra *No Princípio*, uma síntese da sua trajetória artística dos anos 60 até os dias de hoje; a paulista Amélia Toledo apresenta no Armazém del Rey/Atelier Finep a série *Ressonâncias da Paisagem*, em que, tendo como tema a crosta terrestre, utiliza como suporte filmes de impressão. Já a carioca Beatriz Milhazes expõe na Academia dos Felizes uma série de gravuras inéditas, realizadas num estúdio de impressão na Pensilvânia, Estados Unidos.

Em *No Princípio*, Anna Bella Geiger explora uma série de hipóteses sobre acontecimentos históricos e localizações geográficas, segundo ela, "abstrações que evocam memórias de outros passados e presentes", utilizando diferentes meios (desenhos, gravuras, pinturas, vídeos e objetos) e revisitando questões estéticas recorrentes em sua produção.

Reconhecida por suas pesquisas de cor, Amélia Toledo apresenta pela primeira vez no Rio a série *Ressonâncias da Paisagem*, em que investiga os movimentos do magma durante seu lento processo de endurecimento. Depois de escanear e ampliar pequenos fragmentos de granito, a artista os imprime em *plotters* (filmes de impressão), gerando imagens de altíssima definição. "Com o auxílio dos computadores, manipulo o registro das transparências, reflexos e cores", diz Amélia.

A cor, um dos elementos determinantes da pintura da carioca Beatriz Milhazes, o é também nas gravuras. A questão central continua a mesma: a tentativa de criar uma ordem com elementos decorativos, de diferentes épocas, tempos e lugares. "Busco criar um tipo de ordem com esses elementos para estimular, com o máximo de intensidade, a percepção do observador", diz Beatriz. As mostras podem ser vistas até o dia 28 de fevereiro. – GA

A retrospectiva da obra de Lygia Clark estreou em 1997, na Fundação Tàpies, em Barcelona, com curadoria de seu ex-diretor Manuel Borja-Villel e sua atual diretora, Nuria Enguita Mayo, tendo passado ainda por Marselha, Bruxelas e Porto. Entre os 210 itens da mostra estão *Desenho com o Dedo* (acima), um saco plástico com água para ser tocado; outras peças da série *Objetos Relacionais* (à esquerda), e *O Antes É o Depois*, abaixo

Uma Viagem para Dentro

As "arquiteturas biológicas" de Lygia Clark subvertem o papel do espectador, que diante de sua obra se torna um cúmplice íntimo, um paciente. Por Agnaldo Farias

A relativa demora na recuperação da visibilidade da obra de Lygia Clark é fenômeno que também se deve à ferrenha oposição da artista ao circuito artístico, implacável em seu processo de fetichização da obra de arte, em rebaixar a dimensão crítica da procura estética tratando-a como simples mercadoria. Lygia recusou esse lugar como também o papel de semideus que historicamente era reservado ao artista, o demiurgo cujas obras compensam a carência de expressão poética do espectador contemporâneo e, ademais, prolongam sua passividade. Lygia trocou o canal que irradiaria sua obra para uma esfera mais ampliada por uma comunicação discreta, quase segredada no ouvido de uma, ou duas, ou três pessoas de cada vez. Como ela descreveu certa vez, diferentemente da grande fome de extroversão que acometia o geral de seus colegas, ela engolia. Ela era assim, em vez de um vômito, uma introversão lenta e dramática, "tudo para botar um único ovo que nada tem de inventado, mas sim de gorado...".

Que a redescoberta de Hélio Oiticica tenha desembocado em Lygia é tão natural como efetuar o movimento contrário; ambas as obras, afora as coincidências quanto às referências estético-filosóficas, detectáveis a olho nu, alimentaram-se ainda da troca epistolar em que as crônicas dos pequenos sucessos, os

achados poéticos sempre festejados, misturavam-se aos desassossegos típicos dos intelectuais de província. Embora estivessem engastados no mesmo tronco de afinidades, projetavam-se em direções opostas. Mesmo compartilhando da matriz fenomenológica e da crítica ao ideário construtivo que havia levado a arte a trocar seu potencial transgressivo pela utopia funcionalista, prescrevendo uma visualidade afeita exclusivamente à razão; mesmo negando os cânones da linguagem artística, a pintura e a escultura e, por extensão, o papel do espectador, fizeram-no de modo diverso. Enquanto Oiticica sai do plano da parede para seus planos no espaço, dos *Parangolés* que deviam ser vestidos aos *Penetráveis* que podiam ser habitados, Lygia

Embora Lygia Clark divida com Hélio Oiticica a mesma matriz fenomenológica, com referências estético-filosóficas detectáveis a olho nu, suas obras se projetam em direções opostas. Oiticica sai do planos da parede para os planos no espaço, enquanto Lygia volta-se para dentro, para o interior do ser. Sua redefinição da obra de arte faz primeiro a passagem do espectador da contemplação para a participação, até transformá-lo em um cúmplice íntimo. Acima, à esquerda, *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa*; abaixo, *Diálogo: Óculos*

Clark voltou-se para dentro, para o interior do ser, para a construção de suas "arquiteturas biológicas".

Dos *Bichos* do início dos anos 60 aos *Objetos Relacionais*, sua obra final, temos a progressiva advertência contra o falso pressuposto de um homem universal e a defesa da necessidade da singularização do indivíduo, o reestabelecimento por meio da relação com um objeto artístico especialmente concebido para esse fim – um objeto capaz de estabelecer o contato de cada espectador com suas vivências pessoais. Sua redefinição da obra de arte fora dos quadros da pintura e da escultura trouxe, de início, a passagem do espectador como aquele que contempla para aquele que participa. Posteriormente, com o aprofundamento do estímulo por meio das obras a ser manipuladas com normas de instruções, o espectador de Lygia Clark separa-se ainda mais do comportamento padrão, até se tornar seu cúmplice íntimo, converter-se em seu paciente, termo com que ela denominou os membros dos grupos de estudantes que trabalhavam com ela durante sua estada na Sorbonne, nos anos 70. Depois disso, não cabe mais confundir o público de arte exclusivamente com o comportamento vago daqueles que perambulam despreocupados de si pelas exposições. Lygia Clark deixou a arte diante da experiência clínica; uma arte não mais feita por obras, mas por rituais. E propôs o artista como um terapeuta capaz de auxiliar o espectador na tarefa de conscientização corporal e psicológica.

Lygia Clark acabou por incorporar à sua arte uma dimensão terapêutica explícita, que levanta críticas, inclusive de ex-companheiros do construtivismo, como Ferreira Gullar, que, no entanto, reconhece nas primeiras fases de sua carreira uma coerência indiscutível. Acima, ***Luvas Sensoriais*****, que, segundo Lygia, "são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade"**

da vanguarda neoconcreta que se considera "curado" da ânsia sessentista do novo pelo novo. "A novidade pela novidade é coisa do capitalismo, não da arte", diz.

Contrapontos à parte, a experiência de Lygia Clark, única, introspectiva, teve atalhos que ajudam a esclarecer aspectos de sua arte. Nessa trilha, uma cena da vida de Lygia diz muito: ansiosa depois de meses de tentativas para ser aceita no consultório do prestigiado Fedida, na primeira sessão, em vez de palavras, o que sai da boca da artista é uma quantidade absurda de saliva. Fascinado, Fedida ajoelha-se diante dela e, apanhando a baba com a mão, recoloca-a em sua boca e diz: "Estou te devolvendo para que você possa finalmente me dar palavras". A cena inspira a obra *Baba Antropofágica*, de 1974, mostrada em fotos na exposição, em que jovens circundam uma pessoa deitada, pondo sobre ela a linha colorida desenrolada dos carretéis que seguram com a boca. "A linha sai plena de saliva. As pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora. É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si", escreve Lygia em 1974.

Montada por iniciativa de Manuel Borja-Villel quando ele dirigia a Fundação Tàpies, de Barcelona, *Caminhando* custou US$ 1 milhão, já que as obras de Lygia estavam espalhadas em várias coleções, a começar pela do jurista Luiz Buarque de Holanda, primeiro a ter a idéia de catalogar as incomuns obras da artista, em 1992. Borja-Villel divide a curadoria com a atual diretora da Fundação, Nuria Enguita Mayo. Refez-se para a mostra no Paço Imperial o ambiente *A Casa É o Corpo*, apresentado pela primeira vez no MAM-RJ em 1967 e, no ano seguinte, na Bienal de Veneza. Entre os 210 itens espalhados por sete salas e pelo pátio interno do Paço, será exibido o documentário *O Mundo de Lygia Clark*, do filho Eduardo Clark. Os objetos sensoriais e relacionais – fruto da experiência de Lygia na relação direta com o público, tanto na turma de 80 alunos para a qual lecionou na Sorbonne, nos anos 70, como em seu apartamento-consultório em Copacabana, no Rio, nos anos 70 e 80, onde muita gente, de Caetano Veloso a Waly Salomão, participou de suas experiências sensoriais – também foram refeitos. Amada ou criticada, só não se pode negar a Lygia a coragem de tentar nos legar uma arte nova num século novidadeiro.

Onde e Quando

Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark. Paço Imperial (praça 15, 48, Centro, Rio de Janeiro, tel: 021/ 533-4407). De 8 de dezembro a 28 de fevereiro. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Preço: R$ 2. Produção: ArtViva. Patrocínio: Ministério da Cultura, Associação de Amigos do Paço Imperial e Petrobrás

Para rever Pollock

Retrospectiva em Nova York permite reavaliar a obra daquele que chegou a ser considerado um dos maiores artistas americanos do século

Por Daniel Piza

A retrospectiva de Jackson Pollock (1912-1956) no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) é a grande oportunidade de reavaliação da obra daquele que é considerado um dos maiores artistas americanos do século. Até então, a única grande mostra da obra do artista, expoente do expressionismo abstrato, aconteceu em 1967.

Nascido em Wyoming, Pollock foi para Nova York estudar pintura em 1930. Influenciado pelo surrealismo, cubismo e pelos artistas europeus que foram para os Estados Unidos fugindo da guerra, como Max Ernst, Piet Mondrian e Marcel Duchamp, Pollock integrou o que chegou a ser chamada de Escola de Nova York, que incluía ainda Franz Kline, Willem De Kooning e Mark Rothko, entre outros (os dois últimos também tiveram suas obras no centro de grandes mostras recentes nos Estados Unidos). No final dos anos 40, Pollock chegou à action painting *e ao* dripping*, que o tornou célebre: prendia a tela no chão e se movimentava em torno, deixando pingar ou escorrer a tinta. Em 1949, quando a revista* Life *publicou um artigo de duas páginas com o título* Jackson Pollock: Será que Ele é o Maior Pintor Vivo nos Estados Unidos?*, o artista não só passou a ser disputado por colecionadores: para aquela geração, Pollock se tornou "notório" nas palavras do seu maior defensor, o crítico Clement Greenberg, que o viu como o sucessor de Picasso numa pretensa linha evolutiva das artes plásticas. Mais ainda, a arte de Pollock tornou-se o carro-chefe que lançou a arte americana para o centro das atenções internacionais.*

Pollock diminuiu sua produção nos anos finais de vida, quando se agravaram seus problemas com alcoolismo. Aos 44 anos, morreu num acidente de carro.

A retrospectiva no MoMA reúne 104 telas, 50 composições sobre papel e três esculturas. As obras retêm uma aparência ambiciosa, principalmente devido a suas proporções monumentais e à energia das cores e dos gestos. Nas páginas seguintes, **Daniel Piza** *analisa a trajetória de Jackson Pollock.*
— Ricardo Sardenberg

À esquerda, *Blue Poles: Number 11*, de 1952, considerado um clássico da produção de Pollock (no alto, em foto de 1950)

FOTOS PÁGINA ANTERIOR POLLOCK-KRASNER FOUNDATION/ARS, NY/NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA / HANS NAMUTH LTD. FOTOS DESTA PÁGINA POLLOCK-KRASNER FOUNDATION/ARS, NY/THE MUSEUM OF MODERN ART

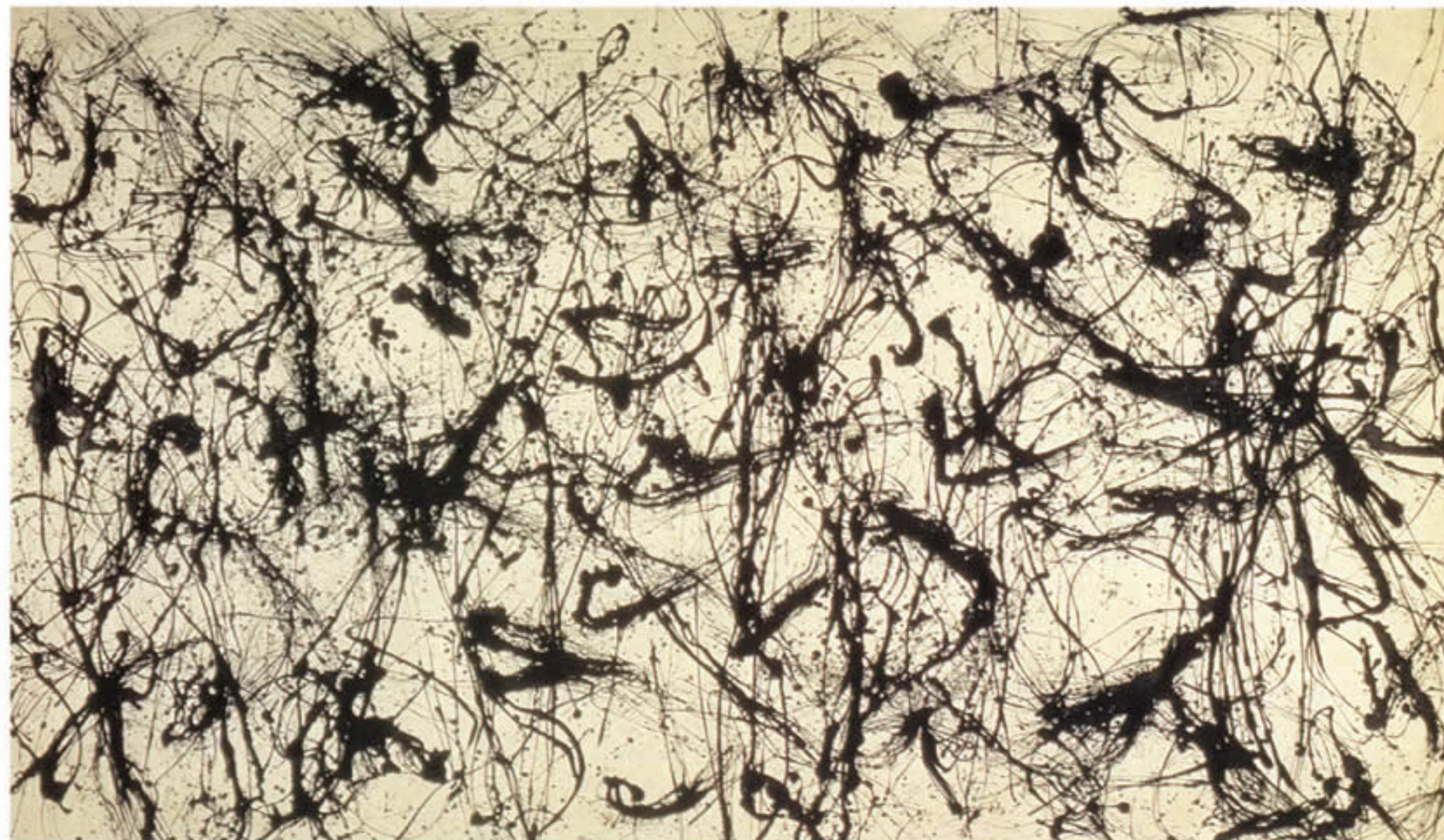
Jackson Pollock é mais um caso de pintor cuja vida pessoal provocou leituras distorcedoras de sua arte. A esperada retrospectiva no MoMA de Nova York, que poderia servir para entender melhor os méritos e defeitos de sua linguagem, tende a causar ainda mais associações fáceis. (Talvez esse seja um problema inerente à própria idéia de retrospectiva em nosso tempo. Só por receber a honraria, o artista garante um lugar na história. Mas esse é assunto para outro texto.) Afinal, Pollock era ambicioso e alcoólatra, foi celebrado como o fundador de uma modalidade completamente original de arte americana – num período em que Nova York definitivamente se tornava centro cultural do mundo – e morreu aos 44 anos em acidente de carro. Isso fez dele um equivalente, nas artes visuais, de Charlie Parker, James Dean ou Jack Kerouac. Sua pintura sugeriu àquele clima cultural a mesma intensidade temperamental, o mesmo valor improvisatório e a mesma originalidade pulsante.

Grandes pintores contemporâneos seus sofreram igual sina. O irlandês Francis Bacon, agora personagem de filme sobre seu masoquismo sexual, sempre teve a obra interpretada como uma ilustração do desespero, uma confissão de agonia, e essas noções não explicam o paradoxo voluntário entre a quase-assepsia de suas composições e a força de suas figuras. Mark Rothko, também objeto de retrospectiva em Nova York, no museu Metropolitan, deixou seu protesto declarado: não era o "apolíneo" que os críticos diziam ser, mas antes um "dionisíaco", que procurava na vibração pulverizada de suas cores uma afirmação otimista, romântica, da vida. Pollock foi vítima da acusação oposta: seus grandes defensores, Harold Rosenberg e sobretudo Clement Greenberg – os brilhantes intelectuais judeus e trotskistas que advogaram o expressionismo abstrato como etapa nova (ou até mesmo final) da evolução da história da arte –, o diziam "apolíneo". Até hoje biografias, e há um filme a caminho, tentam dar conta dessa idéia.

A contradição persegue Pollock ainda. O próprio Greenberg notou que a chegada de Pollock ao mundo artístico foi comentada menos por seu apuro técnico do que por sua energia gestual. Talvez por isso mesmo, e de acordo com seu sistema marxófilo de interpretação, Greenberg passou a analisá-lo – e a fazer sua cabeça – como um artista em busca de uma... expressão sem auto-expressão. Isto é, se o abstracionismo era um "imperativo histórico", pensava Greenberg, Pollock chegaria a ele por um caminho em que a subjetividade não teria vez. Ao mesmo tempo, Greenberg queria não uma arte geométrica ou industrial, como outros teóricos queriam, e sim uma arte de impacto imediato, sem intermediações, para além de conceitos e preconceitos. Foi assim que Pollock, gradualmente, chegou à *action painting*, um estilo cujo vigor vem da própria movimentação física do pintor *sobre* a tela – e ao *dripping*, recurso do gotejamento entrelaçado da tinta, que Pollock aplicava literalmente sobre a tela, deitando-a no chão e gesticulando o braço na vertical. Ali estaria uma pintura suficientemente enérgica e racional ao mesmo tempo. Um ponto ômega da história da arte.

A ênfase da retrospectiva, correta, é no "gradualmente". Quer-se mostrar que Pollock chegou aonde chegou por necessidades intrinsecamente estéticas. Como todo grande artista abstrato deste século, Pollock partiu de uma fase inicial figurativa, em que se defrontou com o mundo exterior para tentar retratá-lo, e da redução aos elementos que ali lhe eram mais caros, para desenvolver uma sintaxe própria. No caso, um dos grandes modelos de Pollock foi Mondrian, o pintor holandês que nos anos 40 renovou seu próprio abstracionismo com as pinturas sobre Nova York, como *Broadway Boogie-Woogie*, em que a topografia geométrica da cidade e o ritmo sincopado do jazz transferem para a tela, por meio da sucessão de pequenos quadrados coloridos, a vitalidade planejada de Manhattan. Mondrian chegou à sua linguagem baseando-se em paisagens – influenciadas por Cézanne e cubistas – nas quais percebia um ritmo marcado pelo intercruzamento dos planos, o qual assinalava por cruzes ou outros traços. Desse ritmo desenvolveu uma forma de "registrar" a articulação entre figura e fundo sem depender da figura tradicional. Logo, a pintura de Mondrian não é plana, não se basta na superfície; cada elemento geométrico é uma janela para a terceira dimensão, uma indicação do infinito bastante coerente com suas propostas religiosas, com a suposta pureza neoplástica.

FOTO POLLOCK-KRASNER FOUNDATION/ARS, NY/THE MUSEUM OF MODERN ART

Abaixo, *Guardians of the Secret*, de 1943, época em que o artista começou a atrair a atenção da crítica com suas figuras totêmicas, etapa prévia à posterior abstração. Na página oposta, *Echo, Number 25*, de 1951, característica do período que o tornou um campeão da arte americana, que pela primeira vez atraiu a atenção internacional. Segundo um dos grandes defensores de Pollock, o crítico Greenberg, esta seria uma pintura suficientemente enérgica e racional ao mesmo tempo, um ponto ômega da história da arte. Era considerado um "apolíneo", contradição que persegue sua imagem até hoje

Acima, *Number 32*, de 1950. O continuado recurso a seus *drippings* faz que a visão da seqüência cause o tédio da repetição. Expoente do expressionismo abstrato, Pollock é hoje o pintor americano mais estudado do século

Onde e Quando

Jackson Pollock. Retrospectiva que reúne 104 pinturas, três esculturas, 50 desenhos e gravuras. Museu de Arte Moderna de Nova York (rua 53, 11 West). Até 2 de fevereiro de 1999. Em seguida, a mostra viaja para a Tate Gallery, Londres, onde fica de 11 de março a 6 de junho de 1999

Pollock, que não era religioso, mas que se inspirava muito nó cubismo, também derivou sua linguagem das paisagens – urbanas, em especial – que desenhava e pintava quando jovem; os nós de tinta de suas telas são como os sinais matemáticos de Mondrian. (Em comparação com as paisagens de Mondrian, note-se, as suas eram bem mais toscas.) Daí veio outra grande influência, a pintura de Monet, sobretudo a tardia. Naquela superfície tremeluzente captada nos jardins de Giverny, Pollock encontrou uma forma de organizar a superfície sem precisar convertê-la em design, submetê-la a um desenho programado. Nesse aspecto, contrariava a tese de Greenberg segundo a qual a fase final de Monet não passava de uma espécie de indulgência burguesa, pois não haveria ali uma ação organizadora. Combinando as duas influências, Pollock chegou à sua caligrafia peculiar, e esta passou a ser vista como uma encarnação da existência urbana.

Hoje, ele é o mais citado e estudado pintor americano do século, mais do que Hopper ou De Kooning, e a mera menção de seu nome o identifica ao expressionismo abstrato, o movimento mais americano do século (pois a pop art nasceu na Inglaterra). Sua influência pode ser vista em Cy Twombly – cuja pintura recente ombreia com as melhores produções da época – e se estendeu até a brasileiros como o grande Iberê Camargo, embora no Brasil dos anos 50 ainda se falasse em construtivismo, cujo apogeu internacional havia ocorrido três décadas antes. Mas o movimento, assim como a vida de Pollock, seria abortado prematuramente. Tanto Pollock como Greenberg perceberam aos poucos seu esgotamento, sua irônica transformação em um estilo industrial, falsamente democrático, que todo mundo praticava; e não havia como diferenciar uma tela da outra: os *drippings* de Pollock como que se tornaram protótipos. Ele mesmo se encarregava de reproduzi-los, de tal maneira que, agora, como os de Rothko, vê-los em seqüência causa o tédio da repetição, exatamente o contrário do que sua pintura agitada e particular pretendia. Pressentindo o problema, ele começou a tentar uma nova simbiose com o figurativo, mais clara, menos "autônoma". Greenberg, deplorando o maneirismo a que a segunda fase do movimento se entregara, começou a rever suas idéias.

Mas Pollock morreu, o minimalismo e a pop art vieram ocupar a cena, e Greenberg se retirou da linha de combate. Restaram a lenda, uma pintura verdadeiramente inédita mas não original (pois não chegou a originar uma nova forma de apreensão da realidade) e o testemunho fértil de uma época sonhadora. ■

FOTOS FONDATION CARTIER/DIVULGAÇÃO

FOTO FONDATION CARTIER/DIVULGAÇÃO

Vanguarda para as massas

Issey Miyake, o gênio das roupas de arte, estabelece equivalências entre o esculpir e o modelar em exposição na Fundação Cartier, em Paris. Por Sheila Leirner, de Paris

No campo especializado da arte, sempre foi feita uma distinção entre a criação autônoma para os iniciados e a produção para as massas. Estabeleceu-se uma ordem hierárquica baseada nesta oposição entre o "sério" e o "frivolo", o "alto" e o "baixo", o "puro" e o "impuro". Hoje, depois do longo caminho iniciado pela pop art, não existem mais grandes antagonismos. O resultado da nova relação entre a vanguarda e a cultura de massa é uma espécie de panteísmo artístico que afeta todos os aspectos da mercantilização da cultura e da culturalização do mercado, em que a arte pode aparecer em qualquer parte, mesmo nos lugares mais inesperados. É o caso da moda de Issey Miyake, por exemplo, em exposição na Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, em Paris.

Hoje, quem vê na superfície os plissados aparentemente *fashion* que marcam a criação de Miyake, esse gênio das "roupas de arte", esquece os labirintos do visível. É incapaz de perceber a abstração nos rostos gigantes de Chuck Close, a harmonia no barulho de John Cage e a não-negociabilidade da supernegociabilidade de Andy Warhol. E, com certeza, também não consegue diferenciá-los dos desenhos diversamente revolucionários feitos para a produção de massa como os de Alexandra Exter, Popova, Tatlin, Courrèges ou Cardin. Porém, é necessário lembrar, ademais, que a moda é um sistema de signos abstratos cujo significado é determinado pela máxima aceleração e proliferação de mensagens. Nela, a velocidade da comunicação é tão grande, que o seu significado desaparece a cada momento, muda de ano a ano e vive apenas em meio à noção cíclica das coleções. Existem ali um renascer contínuo e uma fagocitose irresponsável da história (o chamado *revival*) que a tornam irremediavelmente pós-moderna até hoje. Não é por acaso que a revista *Artforum*, durante a apresentação das coleções de verão em 1982, teve como capa uma roupa-escultura de Miyake composta de armadura feita de rotim, uma espécie de palhinha de junco pintada em preto e vermelho, sobre uma brilhante saia plissada de náilon e poliéster. No editorial, os críticos Ingrid Sischy e Germano Celant apontavam com ênfase esse exemplo máximo da "convergência de signos" que marcava, naquela época, a pintura, arquitetura, fotografia e cinema chamados "pós-modernos".

À direita, peça da mais recente coleção de Miyake. Na página oposta, duas criações da série *pleats please* (plissados, por favor), e, ao centro, *Kibira*, de 1998

Mas, mesmo nesse final de século, as roupas de Issey Miyake continuam sendo o retrato da eterna ressurreição. Tanto quanto aconteceu com os movimentos do neoclassicismo, new wave, neo-expressionismo, neo-realismo, neo-romantismo, neofovismo, neolook, etc. nos anos 80, o seu trabalho continua dependendo da manipulação de modelos anteriores. E, no seu caso, com a hiperconsciência dos estilos e das tradições históricas do seu país, o Japão.

Com essa exposição parisiense chamada *Making Things* na Fundação Cartier, o artista lembra as atitudes do maneirismo do século 16, retomadas quatro séculos depois, que se baseiam não nos originais, mas nas reproduções que transformam a arte em lenda, em símbolo popular. Poucos são os artistas que, apesar de seu sucesso no mercado, realizam objetos de aparência tão conotativa como esse designer e com tal complexidade moral, social e histórica. Exagero? Não, se formos buscar as origens dos signos que ele realmente faz convergir e que são bastante claras na mostra. Ali, nos quatro espaços – *A Liberdade e o Movimento*, *A Relação entre o Design e a Arte*, *A Pesquisa sobre as Matérias e os Novos Modos de Produção* e *A Roupa do Futuro* – estão a vida, a energia, a violência, a sensualidade e a estética do passado e do presente japo-

Performances de Arte e Moda

Em Londres, peças produzidas por Matisse, Dalí e Klimt contam a história de antigas relações de artistas e estilistas. Por Mariana Barbosa

Desde a Bienal de Florença 96, cujo tema era *O Tempo e a Moda* (e que depois foi parcialmente exibida em Nova York), a discussão sobre até que ponto moda é arte tem dominado várias exposições. Neste mês, além da mostra de Issey Miyake, abre-se a exposição *Cubismo e Moda* no Costume Institute do Metropolitan Museum, em Nova York. Mas uma das mais ambiciosas e abrangentes mostras a transitar na fronteira entre os dois mundos é *Addressing the Century: 100 anos de Moda e Arte*, na Hayward Gallery de Londres até o dia 11 de janeiro. De Henri Matisse a Issei Miyake, mais de 250 obras de arte, moda, fotografia, vídeo e cinema exploram os limites entre a moda e a arte.

Na mostra, o conceito de vestuário é levado ao extremo, com artistas e estilistas usando os mais variados materiais – cobre, jornal, elástico, plástico, cabelo, porcelana, aço emaranhado – para produzir "roupas", usáveis ou não. Para entrar na seleção do crítico e curador Peter Wollen, não basta estampar a produção de um artista em um vestido (como os clássicos vestidos de Saint Laurent em homenagem a Mondrian, que ficaram de fora): é preciso cumplicidade na relação entre estilistas e artistas, como, segundo o curador, aconteceu em diversos momentos da história deste século.

Na virada do século, época em que os artistas plásticos estavam preocupados em se libertar dos limites formais, os estilistas de vanguarda acompanhavam o movimento. Um dos maiores libertários foi o estilista parisiense Paul Poiret. Ele vivia cercado de artistas e, a alguns, como Raoul Dufy, pediu que pintassem tecidos para suas coleções. Do mesmo grupo fazia parte Henri Matisse, que utilizou o atelier de Poiret para executar os desenhos do figurino de *Le Chant du Rossignol*, encomendado pelo Balé Russo e que está na mostra. Nesse mesmo período, Viena era outro centro artístico importante, e uma peça de destaque na exposição é a blusa estampada que aparece no *Retrato de Johanna Staude*, de Gustav Klimt, artista que era casado com uma estilista.

Acima, *Aphrodisiac Dinner Jacket*, de Salvador Dalí, 1936. Abaixo, os sapatos com pêlo de macaco de Elsa Schiaparelli

Os anos 20, como mostra a exposição, também foram especiais, com Fernand Léger em Paris, Oskar Schlemmer na Alemanha e os construtivistas russos colaborando intensamente com figurinos e cenários para o teatro. Na época, a artista Sonia Delaunay encontrou um meio inovador para divulgar sua arte: vestindo-a. Ela costumava descrever seus vestidos como "pinturas vivas" e chegou a abrir uma loja, Boutique Simultânea, para promover a estética "simultaneísta" criada por ela e o marido, Robert Delaunay.

Mas a relação mais estreita aconteceu com o surrealismo. A estilista Elsa Schiaparelli contou com a colaboração de diversos artistas surrealistas, sobretudo Salvador Dalí, para produzir suas roupas extravagantes. Foi Dalí quem teve a idéia de transformar um sapato em chapéu. Mas foi o talento de Schiaparelli que transformou a piada em um estiloso acessório. Dalí também contribuiu diretamente para o mundo da moda, criando um paletó enfeitado com copinhos de licor. Os surrealistas eram fascinados pelo poder das roupas de transformar o corpo e agregaram os manequins a seu repertório onírico. Foi nessa época que os desfiles de moda viraram verdadeiros espetáculos, confundindo-se com performances artísticas. O período teve uma documentação à altura, feita por Man Ray.

Nos anos 60, quando a moda saiu dos salões e ganhou as ruas, a arte se expandiu por meio das mais diversas performances. Alguns estilistas começaram a redefinir as fronteiras esculturais e conceituais do vestuário, usando materiais inusitados para esculpir o corpo de forma provocativa, como Paco Rabanne e Mary Quant e, mais recentemente, Helen Storey e Martin Margiela. De lá pra cá, a relação entre aquilo que vestimos e nossa identidade passou a ser um tema muito explorado pelos artistas plásticos, de Christo (vestido de noiva em forma de carga pesada) e Joseph Boeys (escultura em forma de terno de feltro) a Mona Hatoum e Emily Bates (vestido feito de cabelo humano). Pode um vestido ser considerado uma obra de arte? Uma escultura usável é arte? Mais do que dar respostas, a exposição da Hayward levanta essas questões.

FOTOS SALVADOR DALÍ MUSEUM, FLORIDA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

nês. E também no "laboratório" exibido, onde se encontram os frutos de suas pesquisas em arte e tecnologia – *Just Before* (método de corte), *Colombe* (método dos botões de pressão), *Dunes* (método do encolhimento), *Tubed Veil*, *Prism Collage*, *A-POC (A Piece of Cloth)* e *Starbust*. Cultura de massa e alta cultura – ele propõe até mesmo várias peças em colaboração com artistas contemporâneos do seu país para a famosa série dos *pleats please* (plissados por favor) –, gueixas e samurais, quimonos e armaduras, hábitos e rituais, alta tecnologia, mangas (gibis), personagens de ficção científica. Com essa pesada bagagem histórica e iconográfica e por meio do diálogo entre o passado e o futuro, Miyake cria equivalências entre o esculpir e o modelar, a rigidez e a maciez, o natural e o pintado, o estático e o movimento, evidenciando sempre a situação do indivíduo na tecnocracia que caracteriza a vanguarda orientada para a massa. Os apetrechos são carregados dispositivos mnemônicos que representam eventos e informações cumulativas. Mas os elementos da moda e do gosto estão presentes, é claro.

Assim como a questão do corpo em nossos dias. O espaço que ele intitula *Jumping*, onde as roupas executam uma espécie de balé sobre molas que pendem do teto, lembra uma versão leve do *Balé Triádico* de Oskar Schlemmer, o "pai da performance", na Bauhaus. A fluidez e o ritmo dessas coreografias imaginárias, nos transportam ao seu trabalho real com Maurice Béjart, William Forsythe e o Balé de Frankfurt. Ali, os tecidos amassados, frisados, plissados em cascas ou ziguezagues vibram e estremecem, mimetizando os movimentos corporais vitais da inspiração e expiração, sístole e diástole. Issey Miyake trata da vida e, portanto, do tempo e do sonho. As suas experiências são físicas, materiais e paradoxalmente abstratas. Freqüentam os profundos labirintos do visível, até mesmo quando vivem nas aparências cotidianas do invisível. ▮

FOTO FONDATION CARTIER/DIVULGAÇÃO

Na moda, a velocidade da comunicação é tão grande que o seu significado desaparece a cada momento, muda de ano a ano, vive apenas em meio à noção cíclica das coleções. As roupas de Miyake (acima) são o retrato da eterna ressurreição, continuam dependendo da manipulação de modelos anteriores. E com a hiperconsciência dos estilos e das tradições históricas de seu país, o Japão. Poucos são os artistas que realizam objetos de aparência tão conotativa como esse designer e com tal complexidade moral, social e histórica

Onde e Quando

Making Things. Mostra das criações de Issey Miyake. Fondation Cartier pour L'Art Contemporain (261, Boulevard Raspail, Paris). Até 17 de janeiro de 1999

O poeta das linhas curvas

Mostra que percorre SP, Rio, Brasília, Belo Horizonte e Salvador e lançamento de livros traçam o perfil de Oscar Niemeyer, o arquiteto das possibilidades humanas. Por Diógenes Moura

Por 40 mil cruzeiros, muito pouco na época (1955), ele projetou uma cidade. Numa noite, trancado em um quarto de hotel, riscou um cassino para o projeto da Pampulha. Bastou um sábado, e o Memorial da América Latina estava resolvido. Adorador das formas redondas e dono de uma obra sempre polêmica, chegou a "perturbar" e a influenciar Le Corbusier. Histórico comunista ("Nunca me calei"), acredita ser levado, em transe, pelo braço, por um ser oculto criado pela genética, que o toma no início de cada projeto. Não acredita é em Deus. Mesmo assim, ouviu dos padres da Nunciatura Apostólica, depois da visita à Catedral de Brasília: "Esse arquiteto deve ser um santo para imaginar tão bem essa ligação esplêndida da nave com os céus e o Senhor".

Acima, Niemeyer quando projetou Brasília; à direita, o Centro Cultural Niemeyer, em Le Havre, França

Aos 91 anos, Oscar Niemeyer é dono do maior e mais marcante conjunto de projetos já construído no Brasil e exterior. Ao todo, são cerca de 600, em quatro continentes. Incansável orador do verso que define a arquitetura como a "invenção da beleza e da poesia", ele ganha em São Paulo a maior exposição referente à sua obra já realizada no país. A mostra espalha-se por todo o Parque do Ibirapuera (*veja quadro*) e dá segmento ao *Projeto Niemeyer 90 Anos*, iniciado no ano passado.

Promover a "invenção da beleza e da poesia" surge como saída para que a urbe descubra uma alma mais confortável. "O que se via no Brasil, antes de Niemeyer, era uma preocupação em esconder completamente a estrutura atrás de paredes, revestimentos e forros, como se fosse ela apenas um mal necessário, transformado numa monótona repetição de caixotes rebocados e pintados", diz José Carlos Süssekind, engenheiro de cálculo responsável pelo *Módulo Estrutura*, um dos cinco que formam o corpo da mostra.

Caixotes rebocados e pintados não fazem mesmo parte da obra do arquiteto, que geralmente trabalha com escalas espetaculares, como o Memorial da América Latina. O projeto é considerado exuberante na integração entre arquitetura e engenharia e tem o maior vão livre do mundo — 90 metros. Suas construções se impõem nas cidades como as obras de arte nos museus. Ao mesmo tempo, provocam reações como a que acusa o Memorial de ser um espaço árido, com sua grande praça inabitável em ra-

FOTOS DIVULGAÇÃO

zão da "ausência da natureza".

Esse é, aliás, um ponto nervoso que faz a testa de outro arquiteto e mestre das linhas retas, Paulo Mendes da Rocha, franzir. "Quem revela as virtudes da natureza é o trabalho humano. Se você pega uma pedra e solta, ela cai. Se você a corta de uma maneira adequada, faz uma catedral. A idéia de uma consciência sobre a natureza tem muito pouco a ver com essa idolatria por qualquer verdinho em particular. Ela é natureza na sua totalidade. Esses tontos, que não entendem bem as coisas e participam desse delírio, acabam pendurando uma samambaia de plástico na janela e achando que estão salvando o verde."

O início da trajetória de Niemeyer se deu no escritório de Lúcio Costa: "Não queria me adaptar à arquitetura comercial. Apesar das dificuldades financeiras, preferi trabalhar, gratuitamente, ao lado de Lúcio e Carlos Leão. Era um favor que eles me faziam". O resultado ganhou as ruas. A lâmina curva saída do chão em direção ao céu e repetida 16 vezes numa "simetria de revolução", síntese da arquitetura-estrutura, e unida por um anel superior que cobre a catedral de Brasília é "tão sublimemente simples que cabe uma questão: por que ninguém a imaginara antes?", pergunta Süssekind. "Ele tem um fantástico domínio do traço e do espaço. Se você pegar o primeiro desenho do Copan (um prédio no Centro de São Paulo) e fundir com a imagem do edifício hoje, pode notar que o distanciamento do risco inicial é quase nenhum", diz Cecília Scharlach, coordenadora do projeto.

A tecnologia de aperfeiçoamento do concreto armado possibilitou ao artista criar nuances festejadas por intelectuais como André Malraux, que considerou as colunas do Palácio da Alvorada "o elemento arquitetural mais importante desde as colunas gregas". A uma declaração como essa, junta-se outra, por

Acima, o concreto quase fluido de uma universidade em Argel. De Le Corbusier, primeiro um mestre e depois um quase desafeto, com quem projetou a sede da Organização das Nações Unidas, embora o mérito não lhe tenha sido dado, ouviu a seguinte frase: "A Bauhaus era o paraíso da mediocridade". O intelectual André Malraux considerou as colunas do Palácio da Alvorada "o elemento arquitetural mais importante desde as colunas gregas". À esquerda, o perfil do artista segundo seu próprio traço

Onde e Quando

Projeto Niemeyer 90 Anos, de 17 de dezembro a 25 de janeiro de 1999. Exposição em cinco módulos (distribuídos entre maquetes, mobiliário, documentos, croquis, fotos e obras de arte) e um módulo, *Desenhar É Preciso*, especialmente criado pelo arquiteto. No Pavilhão das Artes Padre Manoel da Nóbrega e portões do Parque do Ibirapuera. Em maio, a mostra segue para o Paço Imperial (Rio) e depois Brasília, Belo Horizonte, Salvador e cidades da Europa, em datas a confirmar. Lançamento de livros: *Niemeyer – Poeta da Arquitetura*, de Jean Petit (450 págs.), com textos, projetos inéditos e croquis da obra do arquiteto num período de 60 anos; *Diálogo Pré-Socrático de Oscar Niemeyer*, de Cláudio M. Vallentinetti, e *Cadernos do Arquiteto* (12 números). O projeto é organizado pela Fundação Oscar Niemeyer, Fundação Memorial da América Latina e Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Patrocínio: Telesp, Petrobrás e Faber Castel

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

exemplo: "Em minha última viagem a Portugal, como professor residente num curso para alunos e estudiosos de todo o mundo, ouvi um dos papas da arquitetura na Europa, Álvaro Siza (o arquiteto da reconstrução de Lisboa), encerrar sua conferência dizendo: 'Arquitetura hoje é Veneza e Niemeyer'", conta Mendes da Rocha.

Deixando de lado incompreensões pátrias, o arquiteto segue rumo ao futuro ("Gênio da raça, é o único brasileiro vivo que conheço que será lembrado no ano 3000", dizia Darcy Ribeiro) também como um orquestrador de silêncios. A visão que se tem do Museu de Arte Contemporânea de Niterói é um exemplo disso. Equilibrada sobre um único apoio, a grande forma arredondada e branca, com anel envidraçado, é obra de arte contemporânea vista a olho nu e leva para o seu interior o hiper-realismo da cidade que se aproxima vinda do outro lado do mar. Compreensível para um criador que abomina a idéia da simplicidade arquitetural. "Para mim, é pura demagogia, discriminação inaceitável e, às vezes, uma timidez que só a falta de talento pode explicar."

Ele também se mostra, senão único, raro em saber cultivar a mais aguda consciência social sem que isso resulte no rebaixamento dos critérios que estabelecem a grande obra. E deixa claro, num ensinamento tão bíblico quanto histórico, que é pelas obras que se conhecem os homens: "A vida é perversa, mas a ela, nos seus momentos de alegria e tristeza, devemos nos adaptar. Sartre via com reservas toda a existência. Mas como se divertia, como procurava a todos agradar! Como se dedicou à literatura, apesar do seu pessimismo radical!". E conclui sobre si mesmo: "De nada me arrependo. Como todo mundo, tenho muitas qualidades e defeitos. Foi assim que a natureza me fez". ■

Abaixo, o Memorial JK, em Brasília. Na composição da estátua do presidente anticomunista com o arco que o anuncia, alguns tolos quiseram ver uma estilização da foice e do martelo. Niemeyer, um homem inteligente e elegante, não submeteria a história a essa torção nem o amigo a uma revisão póstuma de suas convicções ideológicas. Como não ver na altivez de Juscelino o anunciador de uma civilização da generosidade, que se queria próspera e democrática, e a solidão dramática de um líder, de destino trágico, um homem, enfim, do Renascimento?

Memórias de um Protagonista

Trechos do livro *As Curvas do Tempo*, de Oscar Niemeyer

• Não acredito em arquitetura social em país capitalista. Nela existe paternalismo e, o pior, a intenção perversa de amortecer velhas e sofridas reivindicações. Não sei por que minha arquitetura esteve sempre na área dos grandes edifícios públicos. E, como eles nem sempre correspondem a razões sociais justas, tento fazê-los belos, espetaculares. Com isso os mais pobres param ao vê-los, com espanto e entusiasmo. É o que, como arquiteto, lhes posso oferecer...

• Nessa ocasião ele (*Israel Pinheiro*) falou do meu contrato (*para criação dos projetos de Brasília*). Receberia um salário normal de funcionário público, mas acrescentou: "Posso dar-lhe uma comissão". Respondi logo: "Nada de comissão". Era uma palavra que sempre detestamos. (...) Mas o problema de dinheiro não me preocupava. Foi até bom para mim. Recebendo tão pouco, além de ter fechado, praticamente, meu escritório no Rio, sentia-me à vontade – desinibido – para muita coisa. E uma delas, a que maior me deu prazer, foi contratar quem eu bem quisesse para comigo trabalhar na nova capital. E isso explica os amigos que convoquei. Primeiro, cerca de 20 arquitetos para os trabalhos programados; depois, outros amigos de profissões diferentes, pelo simples prazer de ajudá-los, sabendo-os com dificuldades financeiras. Daí termos na nossa equipe um médico, um jornalista, um advogado, um goleiro do Flamengo e outros ainda de profissões indefinidas...

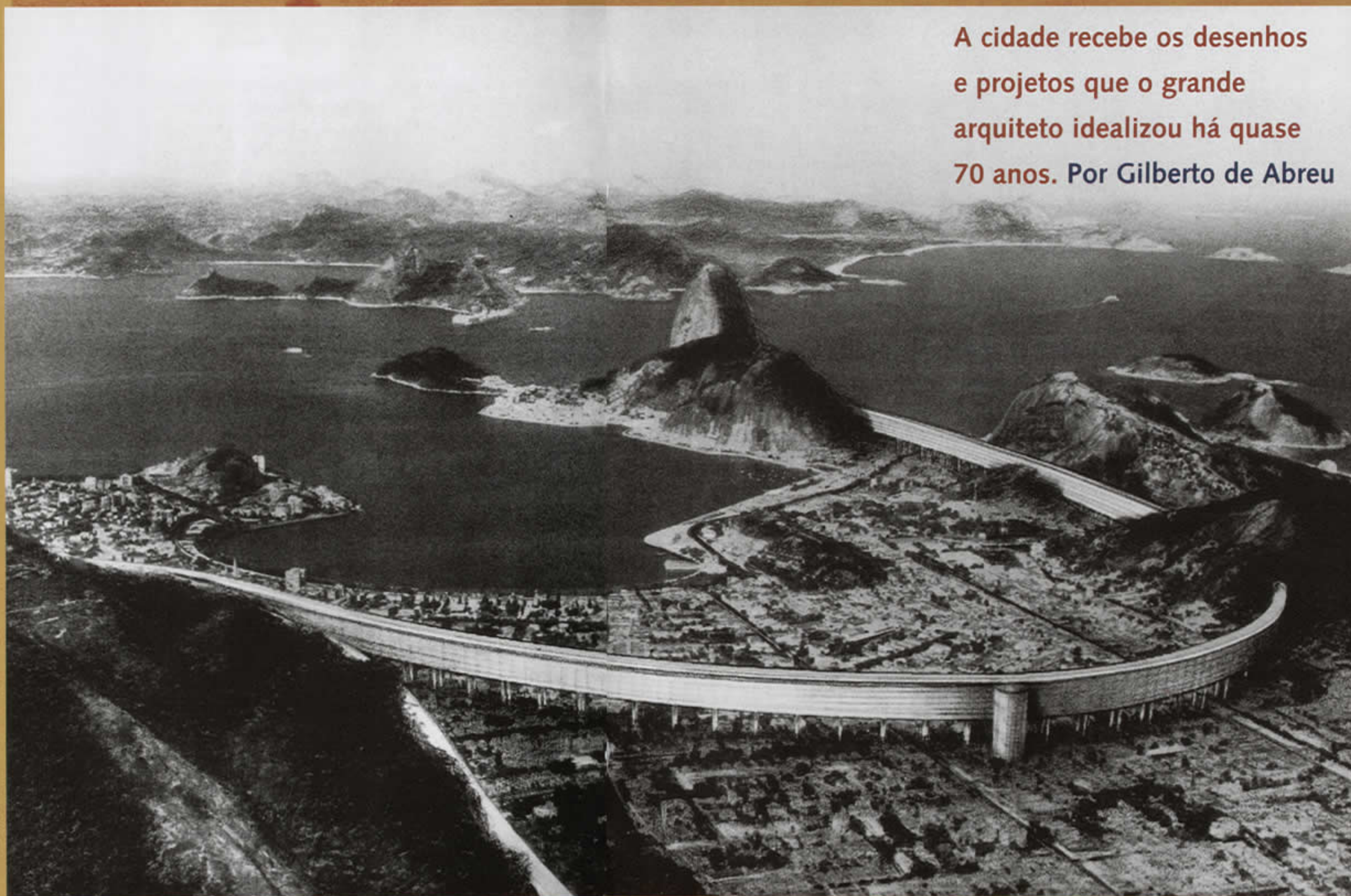
• Muitas vezes desejei fazer escultura. "Você é o escultor do concreto armado", me diziam, e eu pensava que um dia isso podia acontecer. O tempo passou. Nas horas vagas fazia alguns croquis. (...) A primeira escultura que criei foi o monumento a JK (*Juscelino Kubitschek*). O alto fuste que terminando em curva protege e realça sua figura, esculpida por Honório Peçanha. O objetivo foi contestar a ditadura existente, os mais reacionários, obrigando-os a vê-lo todos os dias, sorrindo, vitorioso sobre a cidade que Lúcio (*Costa*) inventou e ele construiu.

O Rio de Le Corbusier

A cidade recebe os desenhos e projetos que o grande arquiteto idealizou há quase 70 anos. Por Gilberto de Abreu

As antológicas viagens de Charles Edouard Jeanneret Le Corbusier (1887-1965) ao Rio de Janeiro na primeira metade deste século pontuaram a historiografia brasileira como o momento de nascimento da arquitetura moderna no país. E são os projetos e a presença na cidade do arquiteto suíço naturalizado francês que compõem a exposição *Le Corbusier — Rio de Janeiro, 1929, 1936*, que o Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro inaugura no próximo dia 11, em parceria com a Fundação Le Corbusier de Paris. Com curadoria do professor da Escola de Arquitetura de Paris, Yannis Tsiomis, a mostra apresenta pela primeira vez no Brasil 40 pranchas originais do acervo da Fundação e dez reproduções fotográficas de croquis que integram o *Projeto do Rio*, a ambiciosa (para alguns megalômana) idéia de resolver, com uma única megaconstrução — um edifício-viaduto que cortaria a cidade de ponta a ponta —, todos os problemas urbanísticos cariocas. Os desenhos do *Projeto do Rio* foram realizados durante a série de seis conferências que Le Corbusier proferiu no Rio entre julho e agosto de 1936.

Para Yannis Tsiomis, a mostra ajuda a dimensionar a influência dos conceitos arquitetônicos corbusianos entre os brasileiros e o impacto da topografia carioca nos projetos dele. Quando desembarcou no Rio em 1929, Le Corbusier surpreendeu-se por não haver na cidade nenhum prédio com mais de dois andares. Sem a intenção de interferir nisso, o arquiteto levantou a hipótese de construção de uma nova cidade, erguida a 40 metros de altura. O projeto, que previa soluções para futuros problemas como habitação e transporte, integrava apartamentos residenciais, escritórios e até rodovias. ▶

FOTO ACERVO RENATA DE FARIA PEREIRA / FOTOMONTAGEM YANNIS TSIOMIS

Enseada de Botafogo: fotomontagem com simulação sobre foto de época, mostrando o plano de urbanização com edifício em lâmina curvilínea, proposto por Le Corbusier para a cidade em 1929

Origem da Moderna Arquitetura Brasileira

A vinda de Le Corbusier ao Rio de Janeiro abriu caminho para uma geração brilhante. Por Ferreira Gullar

A vinda de Le Corbusier ao Rio de Janeiro, em 1936, funcionou como uma cartada de Lúcio Costa para derrotar os que se opunham às novas concepções arquitetônicas. No primeiro embate, em 1930, quando Lúcio à frente da Escola Nacional de Belas Artes desferiu golpes mortais nas posições conservadoras, teve de recuar. Agora, tratava-se de impedir que o edifício do Ministério de Educação e Saúde (MES) fosse construído segundo moldes acadêmicos. No concurso aberto pelo ministério, os jovens arquitetos haviam sido derrotados, mas o ministro Gustavo Capanema, ligado à nova intelectualidade, pagou os prêmios, pôs de lado o projeto vencedor e convidou Lúcio Costa a apresentar uma nova proposta. Lúcio montou uma equipe com outros arquitetos que também tinham participado do concurso, mas pediu ao ministro que trouxesse ao Rio Le Corbusier, a fim de que ele opinasse sobre o projeto. Era um modo de respaldar-se na aprovação de um arquiteto de fama mundial. Le Corbusier, em lugar de aprovar o projeto dos brasileiros, ainda que acrescentando-lhe sugestões, descartou-o e apresentou um projeto de sua própria autoria. Aliás, dois croquis: um para ser construído em frente do mar e outro para o local escolhido pelo governo.

Nesse ponto há uma controvérsia: Lúcio Costa afirma que o croqui escolhido, e que estava sendo desenvolvido por sua equipe, foi o primeiro, enquanto Oscar Niemeyer garante (e a nosso ver, com razão) que foi o segundo. E é baseando-se no primeiro croqui que Oscar, integrante da equipe, traça um novo desenho, adotado por Lúcio e os demais companheiros, que se tornou o projeto final do MES. Oscar introduziu várias modificações no croqui de Le Corbusier, sendo a principal delas o aumento de 4 m para 10 m na altura dos pilotis, o que deu monumentalidade ao edifício e preservou a integridade da praça onde ele se situa. Uma foto da maquete do MES foi enviada a Le Corbusier, que desenhou com base nela um novo croqui e o publicou como obra exclusivamente sua.

Durante sua estada no Rio, Le Corbusier foi convidado a apresentar um plano urbanístico da Cidade Universitária, o que fez, prevendo um viaduto de 4 km de extensão e uma plataforma de 4.000 metros quadrados, além da instalação do ar-condicionado central nos edifícios. Esse projeto foi recusado, mas, ao que tudo indica, Lúcio nele se inspirou para conceber muito mais tarde o eixo monumental de Brasília com o seu renque de ministérios.

Acima, esboço de um plano urbanístico integrado ao sítio para o Rio, 1929. Abaixo, vista do Rio de um ponto elevado

De inegável importância para aquele grupo de jovens arquitetos em formação, foram as seis conferências pronunciadas, no Rio, por Le Corbusier, quando expôs sua concepção arquitetônica revolucionária ao mesmo tempo que apontava os problemas cruciais da cidade moderna e o modo de resolvê-los. Essas conferências eram acompanhadas de desenhos com que o arquiteto ilustrava suas concepções urbanísticas e arquitetônicas arrojadas, ainda que nem sempre aceitáveis, como a de construir viadutos sobre o pico dos morros do Rio para permitir aos usuários descortinar a paisagem carioca. A verdade, porém, é que a moderna arquitetura brasileira nasce dele. Mas, como afirmou Lúcio Costa, o que surpreendeu o mundo foi a graça, o ímpeto e a originalidade com que a nova arquitetura aqui floresceu e se expandiu.

FOTOS: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES/RJ / ACERVO FUNDAÇÃO LE CORBUSIER

O projeto do edifício-viaduto era composto de um corpo central com duas bifurcações em cada extremidade, que poderiam ser ampliadas para atingir vários outros pontos da cidade. O prédio, que abrigaria uma população de até 90 mil pessoas, teria 100 metros de altura e ligaria o Rio do Centro da cidade até o Morro Dois Irmãos, ou seja, toda a Zona Sul. Revolucionário para a época, o projeto – cujos desenhos foram feitos de um barco ou de um avião, o que permitia a Le Corbusier uma melhor visão da cidade como um todo – nunca saiu do papel, mas trouxe à tona questões que seriam exaustivamente discutidas nos anos seguintes, até a volta do arquiteto ao país, em 1936.

Durante quatro semanas, Le Corbusier apresentaria definições e conclusões do projeto, proferindo ainda uma série de seis conferências, em que a exposição de idéias, em matéria de cultura artística e técnica, teve grande impacto. Durante a última conferência, prevendo a futura febre dos arranha-céus, disse: "Muralhas imensas que vão transformar o Rio, quando esse processo estiver terminado, em algo semelhante ao que existe em Chicago, uma fachada atrás da qual viverão os pobres em condições digna de pena".

A série de conferências foi também uma maneira encontrada pelo ministro Capanema para burlar as leis brasileiras, que proibiam a contratação de arquiteto estrangeiro pelo governo: Le Corbusier recebeu os honorários pelas palestras já que não podia recebê-los pela concepção do prédio do Ministério de Educação e Saúde. Esse projeto, que ficou também conhecido como Palácio Gustavo Capanema, o primeiro prédio moderno erguido no país, foi executado durante a 2ª Guerra, sem a presença de Le Corbusier, por seis arquitetos brasileiros, tendo à frente Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. A consultoria nos projetos da Cidade Universitária do Brasil seria paga no mesmo pacote.

Onde e Quando

Le Corbusier – Rio de Janeiro, 1929, 1936. **Exposição com croquis e desenhos originais do arquiteto para propostas arquitetônicas no Rio de Janeiro. Patrocínio: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro (r. São Clemente, 117, Botafogo). De 11 de dezembro a 31 de janeiro, de 3ª a domingo, das 12 às 17h. Grátis**

Acima, ilustração para conferência de 1936, *Habitação: Prolongamento dos Serviços Públicos*, **mostrando, em um interior, as possibilidades do novo urbanismo. Abaixo, croqui do Pão de Açúcar visto do Morro da Urca, de 1929. Em suas conferências, proferidas em 1936, Le Corbusier já alertava para o risco que a proliferação de arranha-céus representava para o Rio: "Muralhas imensas, fachada atrás da qual viverão os pobres em condições dignas de pena"**

Le Corbusier conquistou toda uma geração de jovens arquitetos com seu modo performático de proferir palestras. "Era um verdadeiro showman", lembra Jorge Czajkowski, curador do Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio. O principal nas exposições do arquiteto era a maneira como abordava as questões arquitetônicas, sempre sob três prismas: o sociológico, o da adequação à tecnologia nova e o da abordagem plástica. Em seu recém-lançado livro de memórias, *As Curvas do Tempo*, Oscar Niemeyer o reverencia: "Naquela época ainda caminhávamos na periferia da sua arquitetura. Tínhamos lido a obra excepcional de Le Corbusier como sagrado catecismo, mas ainda não estávamos, como se verificou, integrados nos seus segredos e minúcias".

No limite da consciência

São Paulo recebe mostra de arte contemporânea que comemora os 50 anos da Organização Mundial de Saúde

Organizada pela instituição Art for the World para comemorar os 50 anos da Organização Mundial de Saúde (OMS), a mostra itinerante de arte contemporânea *No Limite da Consciência* chega ao Brasil em versão reduzida. Doze dos 38 artistas reunidos para a mostra, que já esteve em Genebra e Nova York, estarão a partir do dia 7 no Centro de Convivência do Sesc Pompéia, em São Paulo. Em seguida, a exposição segue para Nova Délhi, Índia, sua última escala. Hiroshi Nakajima, diretor geral da OMS, defende a inclusão da mostra nas comemorações do cinqüentenário da instituição pelo fato de a "arte contemporânea, como a saúde, parecer um organismo vivo em perpétua evolução em função das mudanças da vida moderna". Para Danilo Santos de Miranda, diretor do Sesc, é uma forma de reafirmar a crença na arte como consciência da sociedade.

Entre os artistas brasileiros convidados estão Fabiana de Barros, Adriana Varejão e Ricardo Ribemboim. Fabiana apresenta uma obra inédita feita na moldura de uma página da Internet. Adriana Varejão mostra obras já conhecidas, e Ribemboim apresenta suas "agulhas". Entre os estrangeiros, a escala brasileira contará com a presença de Joe Ben Jr., que fará um trabalho em areia no próprio local de exposição, e Vito Acconci. Sol Lewitt criou *Wall Drawing*, um outdoor em preto-e-branco, e Robert Rauschenberg explorou mapas-múndi em coração, ambos reproduzidos no livro/catálogo da exposição. A curadoria é de Adelina von Fürstenberg.

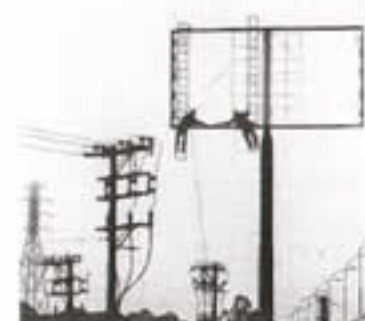
No Limite da Consciência será aberta no dia 7 de dezembro com uma apresentação do violinista minimalista Michael Galasso, e pode ser vista no Sesc Pompéia até dia 24 de janeiro de 1999. — MARI BOTTER

Acima, *Site Internet*, de Fabiana de Barros. À direita, outdoor de Sol Lewitt

Paisagens urbanas

Cristiano Mascaro expõe em Roma fotos de cidades brasileiras

Cidades e Casas do Brasil, que reúne 42 fotos de Cristiano Mascaro, é a mostra que ocupa a Galeria Cândido Portinari na Embaixada Brasileira em Roma até dia 15. O conjunto é resultado de projetos pessoais do arquiteto, que inclui suas teses de mestrado e doutorado, material realizado com a bolsa Vitae e algumas fotos do livro *Luzes da Cidade*, editado pela DBA. Todas as fotos têm como tema paisagens urbanas: "Acho a natureza linda, mas o que me seduz mesmo são as cidades e seus personagens. Eu vivo aqui. As pessoas e suas casas me intrigam e é isso que gosto de fotografar", diz Mascaro. Há fotos de Salvador, São Paulo, São Luís, Piaçabuçu, Pelotas, Ouro Preto e Cuiabá.

No alto, à direita, São Paulo. À esquerda, casa em Cuiabá

Para *Mona Lisa*

Japoneses financiam nova sala da tela de Da Vinci

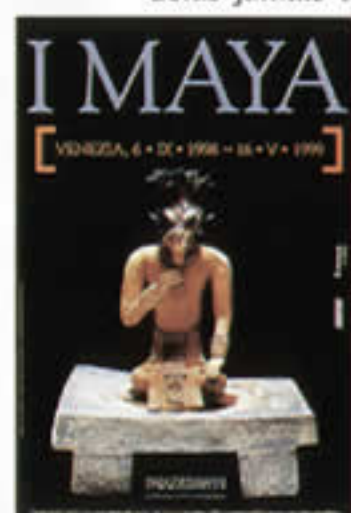
A *Mona Lisa*, o lendário retrato de uma jovem florentina pintado por Leonardo da Vinci entre 1503 e 1506, vai ganhar um espaço novo no Museu do Louvre, Paris: uma sala exclusiva e especial de 200 metros quadrados, ao custo de R$ 4,5 milhões, projeto que se tornou possível graças ao mecenato da televisão japonesa NTV. O acordo faz parte das comemorações do Ano da França no Japão e é o maior donativo jamais feito por uma empresa para um único projeto cultural francês. O projeto de arquitetura, decoração e iluminação do espaço será escolhido por meio de um concurso internacional. — JÔ DE CARVALHO, de Paris

FOTOS DIVULGAÇÃO

Os maias chegam a Veneza

Exposição da gloriosa civilização pré-colombiana ocupa palácio no Canal Grande

A glória dos maias chega a Veneza: no Palazzo Grassi, no Canal Grande, uma exposição reúne 600 peças com a arte e a ciência dessa que foi uma das mais importantes civilizações pré-colombianas, cobrindo 2 mil anos de história. A mostra *Os Mayas* ocupa as 36 salas do palácio, da Fundação Fiat, com uma coleção de obras vindas de 40 museus e instituições culturais de todo o mundo, principalmente do México, Guatemala, Honduras e Belize (algumas delas jamais tinham saído do país de origem). Foram necessários cinco anos para reunir todo o material, e o piso do museu teve de ser reforçado para receber as enormes esculturas de pedra. As obras mais antigas são máscaras de jade com data estimada de 1000 a.C.

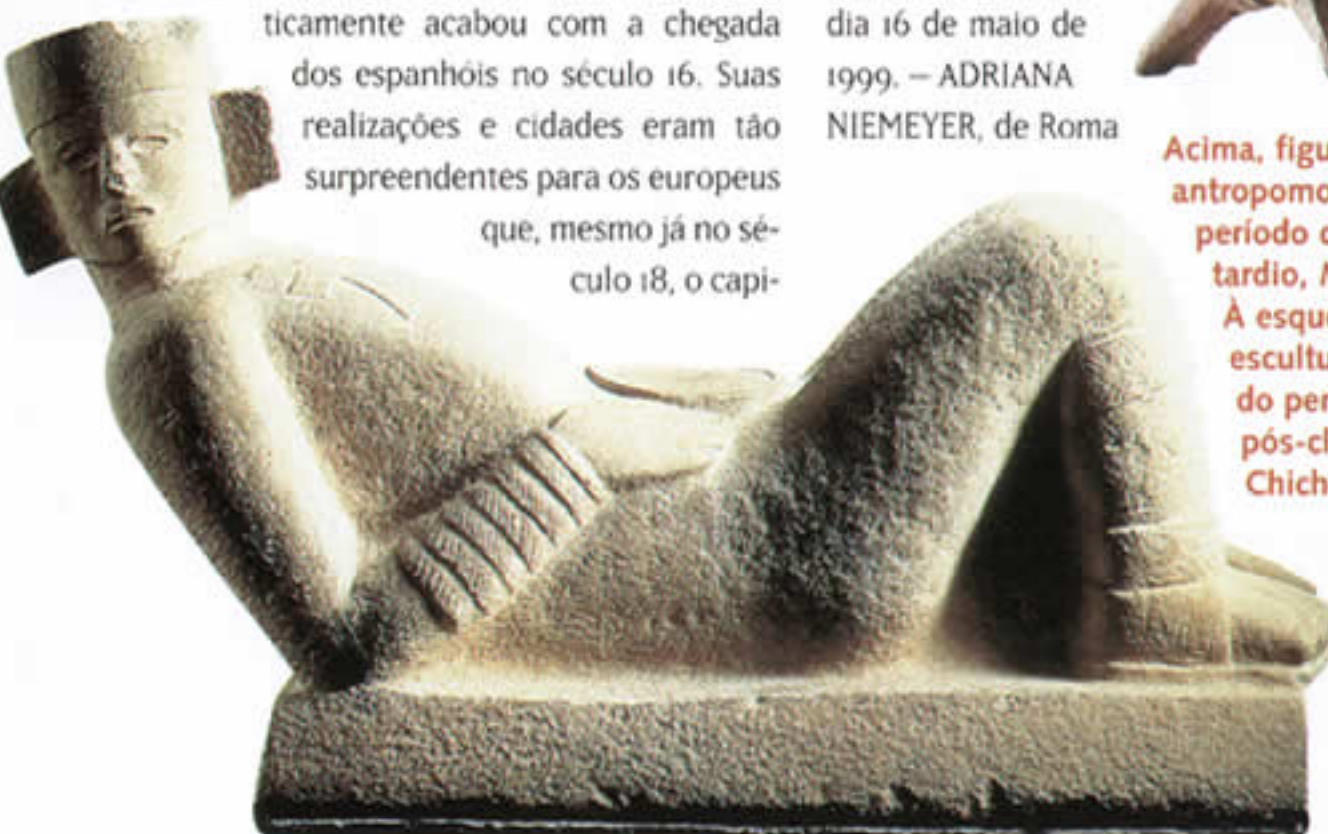
Máscara funerária do período clássico, de Tikal, Guatemala

Catálogo da exposição em Veneza

A civilização maia, que floresceu em regiões do México e América Central, teve seu período clássico entre os anos 300 e 900. Com uma agricultura, arquitetura, arte, astronomia e um sistema de notação extremamente desenvolvidos, a história gloriosa dos maias praticamente acabou com a chegada dos espanhóis no século 16. Suas realizações e cidades eram tão surpreendentes para os europeus que, mesmo já no século 18, o capitão Antonio del Rio, enviado pelo rei da Espanha Carlos 3º em busca de ruínas escondidas na floresta mexicana, ao se deparar com os restos de palácios magníficos, de templos grandiosos e imponentes edifícios, preferiu acreditar que eram marcas da passagem de antigos romanos e gregos na região.

A documentação reunida na mostra contraria a tese de que a civilização maia estava em pleno declínio quando os espanhóis chegaram a seus territórios. Registros, incisões e instrumentos demonstram que, ao contrário, os maias passavam por uma fase de profunda e moderna transformação: nos conhecimentos científicos (da astronomia à matemática), na organização da sociedade e da religião, bem como na organização do tempo, criando o calendário de um ano solar de 365 dias. A mostra pode ser vista até dia 16 de maio de 1999. – ADRIANA NIEMEYER, de Roma

Acima, figura antropomorfa do período clássico tardio, México. À esquerda, escultura do período pós-clássico, Chichén-Itzá

FOTOS DIVULGAÇÃO

TELESP

A IMPIEDADE DO CONCEITO

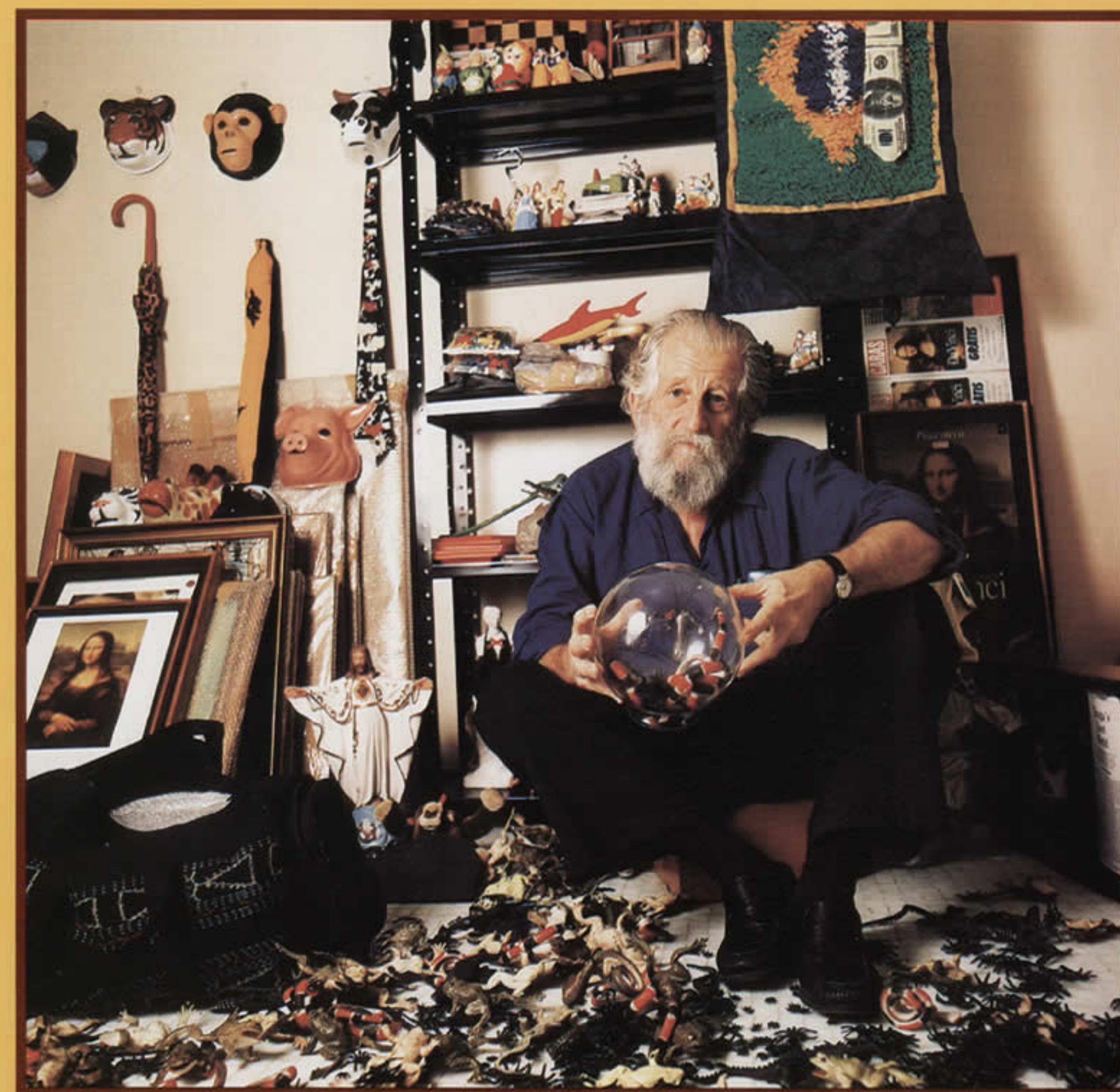
Nelson Leirner usa ironia para criar sua arte transgressiva

Por Katia Canton
Foto de Eduardo Simões

Nelson Leirner tem no Brasil um papel comparável ao que Marcel Duchamp exerceu na Europa e Estados Unidos: é um dos mais marcantes artistas da história da arte chamada conceitual, que se firmou no país em meados dos anos 60. O que Leirner oferece não são telas ou esculturas. O que ele traz de novo é um pensamento de arte sobre arte, um questionamento inédito, e por vezes impiedoso, sobre o papel do objeto, do mercado e da crítica.

Um dos fundadores do grupo Rex, junto com Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e Thomaz Souto Corrêa, Leirner propõe uma arte que, munida de ironia, torna-se política. Os artistas do grupo, formado nos primeiros tempos pós-golpe militar, confrontaram um panorama artístico dominado pela pintura abstrata, propondo no lugar uma provocante relação entre objetos e idéias, muitas idéias.

À frente do grupo, Nelson Leirner transgrediu as fronteiras que separam o território da arte daquele da não-arte. Criou arte para ser reproduzida industrialmente e para ser copiada pelo espectador. Apropriou-se de objetos cotidianos – santinhos, iemanjás, bibelôs, almofadas, tapetes, aquários, bichinhos e brinquedos plásticos – e lhes atribuiu o status sacralizado de objeto artístico. Uma das obras mais célebres desses anos é *Porco Empalhado*, de 1966, que, com um presunto pendurado no pescoço, foi enviado em um engradado de madeira para um salão de arte, deixando perplexa a crítica de arte da época.

Leirner costumava inventar *happenings*, como apagar a luz da galeria durante sua exposição para que o público pudesse levar tudo o que quisesse. "Por isso, quando pedem que eu mostre trabalhos antigos, eu digo que não dá: não sobrou nada", diz. Junte-se a toda essa irreverência o fato de Leirner ser um dos mais populares professores de arte no Brasil. Ele lecionou 25 anos na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, ensinando, não a usar os pincéis, mas a usar a cabeça.

Há dois anos, Leirner trocou São Paulo pelo Rio de Janeiro. Dá aulas no Parque Lage e caminha pelas ruas à procura de objetos para novos trabalhos, descarregando tudo que encontra em um apartamento-atelier, que serve como um depósito de idéias mais do que um espaço de tintas e telas. "Encontro soluções para meus problemas artísticos na rua, que mais parece um gigante porta-trecos."

No apartamento-atelier há de tudo. Na sala, a imagem da *Mona Lisa* se estampa em almofadas, cartões, chapeuzinhos e toalhas de festa; os aquários estão cheios de bolinhas e objetos, bichos de plástico, moedas, bandeiras, bonecos e botões de jogos de futebol. Há exemplos da série *O Preço da Arte* – molduras com colagens, organizando comentários visuais sobre dinheiro e arte – e também duas obras da série *O Preço da Vida*, emoldurando um relógio e uma lanterninha. Esses objetos duram enquanto durarem suas baterias.

Nelson Leirner é mesmo o mestre do brechó. "Eu vivo com uma mala onde coloco tudo que me intriga. Depois, trago para cá, olho para tudo isso, e, quando o material encontra um conceito, nasce a obra." Esse que é um dos mais originais artistas brasileiros de todos os tempos recebeu o Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas 1998, no valor de R$ 25 mil.

O paraíso perdido de Gauguin

Retrospectiva em Berlim comemora os 150 anos de nascimento do artista

A Galeria Nacional de Berlim comemora os 150 anos de nascimento de Paul Gauguin (1848-1903) com uma exposição que procura traçar um paralelo do artista com a geração imediatamente seguinte, a dos expressionistas alemães, além de enfocar um dos grandes temas da história da arte na passagem do século: a busca do paraíso perdido. A fuga da "banalidade européia" transformou-se numa grande revolução da pintura. Sobretudo as obras criadas por Gauguin durante sua primeira estada taitiana (1891-93) reiteram a visão européia idealizada, traduzida numa linguagem plástica de cores puras, linhas e planos simplificados. A exposição inclui obras de artistas que antes de Gauguin refletiram sobre a idéia do "paraíso perdido", como Lucas Cranach, do século 16, e Jean-Antoine Watteau, do século 18. Como epílogo, estão expostas obras dos expressionistas alemães Emil Nolde, Max Pechstein, Ludwig Kirchner e Franz Marc. A retrospectiva, que pode ser vista até 10 de janeiro de 1999, reúne mais de cem obras de Paul Gauguin, provenientes de diferentes museus, entre eles o Hermitage de São Petersburgo e o Museu Puschkin de Moscou. — ELIANA DE SIMONE, de Heidelberg

No Jardim de Vanille, **de Gauguin, 1891**

A crise e as alternativas

Novos espaços suprem a falta de galerias no Rio

O mercado carioca de arte ganha neste final de ano novas alternativas para superar uma crise que já dura oito anos e que provocou o fechamento de diversas galerias comerciais. O Espaço P, Arte aos Domingos e mARkeT abriram-se com a proposta de realização de mostras coletivas contemporâneas em espaços privados como apartamentos, casas e escritórios de arte a fim de suprir o espaço deixado pelas galerias.

A produtora gaúcha Laura Marsiaj é responsável pelo Arte aos Domingos, que tem atraído 200 convidados nos vernissages e estará, durante a primeira quinzena deste mês, expondo obras de Aluisio Carvão, Daniel Senise, Eduardo Sued, Iole de Freitas e Luiz Zerbini, entre outros. "Não se trata de uma concorrência às galerias existentes, apenas uma soma. É uma alternativa para a crise", disse Marsiaj, que expõe as obras no seu escritório. Idealizado por profissionais que atuam no mercado de arte representando entidades públicas ou privadas, o projeto mARkeT promove sua primeira mostra neste mês, reunindo cerca de 40 artistas, entre eles Antonio Dias, Amilcar de Castro, Cildo Meireles, Daniel Senise, Waltércio Caldas, Courtney Smith e José Bechara. Com a mesma vocação contemporânea, mas sem interesses comerciais dos demais, o Espaço P de Helmut Batista abriu-se em setembro com obras inéditas dos brasileiros Ricardo Basbaum e Ana Infante. — GILBERTO DE ABREU

Casca, **de Martha Niklans, no mARkeT**

FOTOS NATIONALGAL. POTSDAMERSTR./DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Atelier de luxo

Brasileira é escolhida Artista Residente da National Gallery

Uma artista plástica brasileira será a responsável pela exposição que vai atravessar o milênio num dos grandes centros de arte do mundo, a National Gallery de Londres. Ana Maria Pacheco, goiana de 55 anos de idade, e há 25 morando na Inglaterra, está instalada no atelier da galeria preparando uma série de pinturas, desenhos e esculturas que serão expostos a partir de setembro de 1999. Desde abril do ano passado, ela ocupa o cargo de Artista Residente, criado há sete anos e até então ocupado exclusivamente por artistas europeus. Ana Maria tem obras nas coleções do Museu Britânico e do Victoria & Albert, em Londres, e em museus de arte nos Estados Unidos, Japão, Alemanha e Noruega. "Curiosamente, nunca fui convidada a expor no Brasil", diz. — HELENA CARONE, de Londres

Ana Maria Pacheco na National

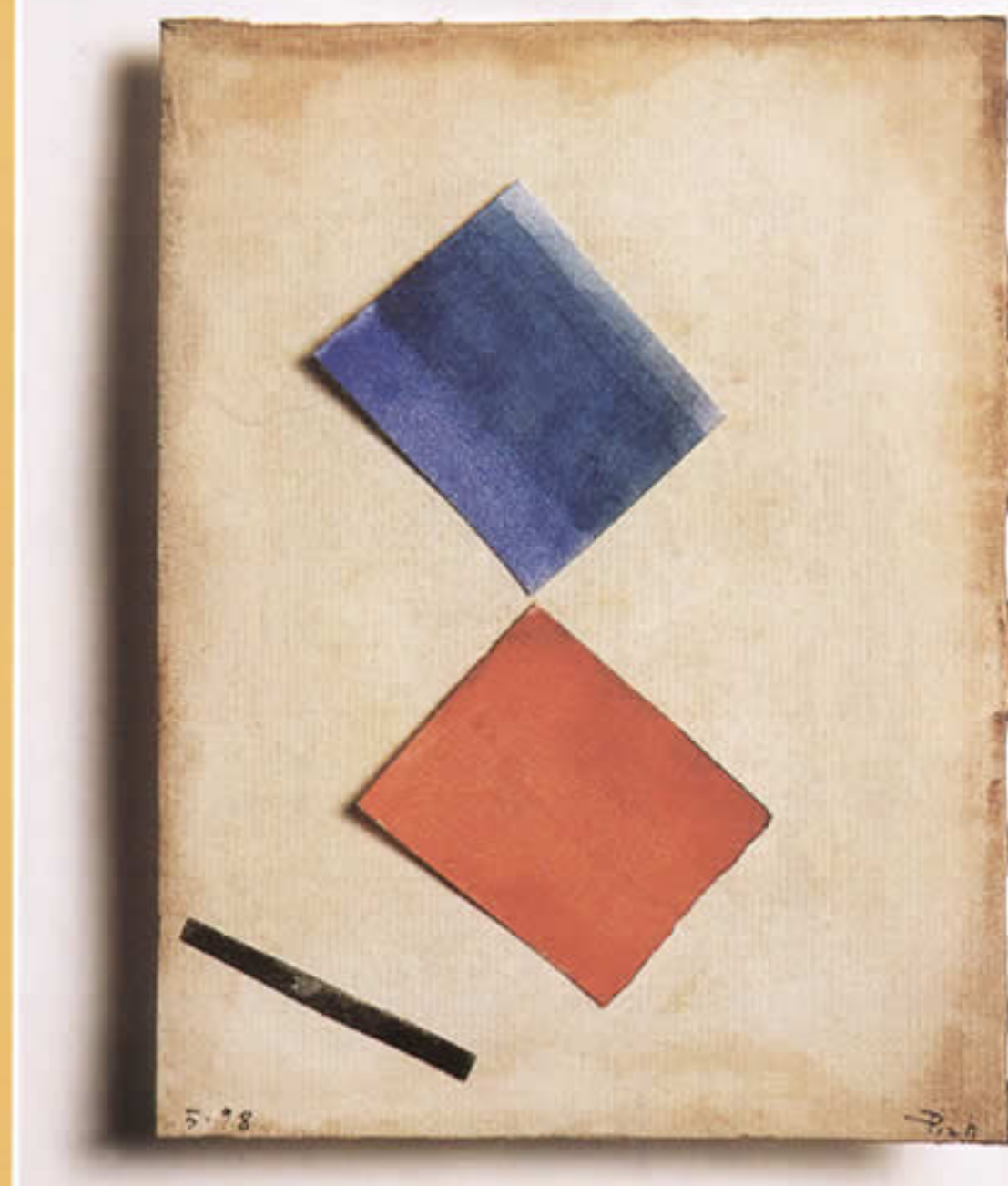
NO GRAU ZERO DA RETÓRICA

A exposição de novas gravuras, aquarelas e colagens de Arthur Luiz Piza, em São Paulo, confirma a consistência e a regularidade de sua obra

Por Daniel Piza

A pesquisa visual envolvida no trabalho de Arthur Luiz Piza tem poucos pares no Brasil. Há Antonio Lizárraga na pintura, Amilcar de Castro na escultura, quem mais? Piza (sem parentesco com o crítico, não custa registrar) foi sucessor da arte construtivista e criou uma linguagem menos formalista, nem por isso menos rigorosa. As obras de Piza, Amilcar e Lizárraga — ou de Sergio Camargo, principalmente em sua fase inicial — partem de estruturas muito claras, no grau zero da retórica, e fazem então pequenas variações expressivas, com sutis ganhos de movimento, rompendo com a expectativa de simetria, com a rigidez industrial de seus antecessores: uma espécie de volta ao Mondrian de *Broadway Boogie-Woogie*, em que as cores e disposições dos elementos geométricos ganham força por sua inter-relação.

A exposição de sua produção recente em São Paulo, no Instituto Moreira Salles, confirma a consistência e regularidade dessa arte, se é que alguém ainda não o sabe depois da retrospectiva de 1994 no MAM paulista. Como Lizárraga e Amilcar, Piza trabalha no limite do design — a propósito, é um grande designer de jóias — e o domina a tal ponto que pode brincar com ele e convertê-lo em uma arte viva e lúdica, de uma inquietude que nada parece ter a ver com os esquemas construtivistas binários, programáticos, datados. Artistas talentosos como Geraldo de Barros e Franz Weissmann, ainda presos ao purismo concretista, já prenunciavam uma tentativa de escape aos jogos de negativo e positivo, de vazio e cheio, de frente e fundo. Havia uma vontade de leveza, mas não a curiosa intimidade que Piza deixa sugerir em suas gravuras, colagens e aquarelas, onde o olho não se fixa no contraste de efeito.

O olho passeia sem precisar encontrar "balanceamentos" calculados. Nesse sentido, Piza é ainda mais livre do que Lizárraga, porque este planeja todos os passos que nosso olho pode dar de forma a buscar o complemento simétrico que, pouco antes, ele suprime, abrindo nova trilha. E em Amilcar o que mais importa é o recorte, uma indicação do vazio que pode ser o silêncio dentro de cada um de nós. Ambos são sugestivos, apontam para um infinito inalcançável. Piza é mais alegre, o que a atual exposição não deixa em dúvida, mostrando que, aos 70 anos, ele continua criativo. Ele não precisa nos levar à beira do abismo para fazer a vista percorrer os elementos do quadro: o conjunto já parece móvel, instável, ainda que econômico, quase minimalista. O uso de formas triangulares, que funcionam como setas, e de relevos, que fazem as figuras se destacarem como bandeiras penduradas, o põe na linhagem de Volpi, embora sem o calor humano de Volpi. Expansiva como na colagem 236 ou concentrada como na 40, sua arte é a da incisão — e é isso que faz dele um de nossos maiores gravuristas.

É uma arte de pesquisa, sim, limitada por vocação. Mas, sem pretensão metafísica ou estetizante, consegue prender a atenção com poucos recursos. Um feito.

Aquarela nº 7, que integra a exposição de Arthur Luiz Piza

FOTO DIVULGAÇÃO

Piza: Trabalhos Recentes fica no Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, São Paulo, tel. 011/825-2560) até 24 de janeiro

As Mostras de Dezembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**24ª Bienal de São Paulo** *Étude d'Isabel Rawsthorne* Francis Bacon	Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, tel. 011/574-5922.	O terceiro maior acontecimento internacional de artes plásticas contemporâneas em tamanho.	Até 13/12. De 3ª a 6ª, das 9h às 21h. Sábados e domingos, das 10h às 22h.	A 24ª Bienal propõe um conceito-coringa, a antropofagia, e discute a arte levada a limites no modernismo brasileiro. Mas o *Núcleo Histórico* – com Van Gogh, Magritte, surrealistas e Tarsila do Amaral – prejudica o entendimento de um conceito já confuso.	Nas cores sutis e nada antropofágicas do venezuelano Armando Reverón e do brasileiro Alfredo Volpi.	Três catálogos bilíngües, com fotos e textos, já estão à venda por R$ 30 e R$ 50.	Aproveite para passear a pé no Parque do Ibirapuera e pare no Museu de Arte Moderna para ver a exposição construtivista de Adolpho Leirner.
SÃO PAULO	**Elisa Bracher – Esculturas** Escultura em madeira (detalhe) Elisa Bracher	Pinacoteca do Estado (av. da Luz, 2, Centro, tel. 011/229-9844).	Doze esculturas de madeira, de produção recente.	Até dia 5/1/99. De 3ª a domingo, das 10h às 18h.	Elisa Bracher é uma das artistas em ascensão no cenário brasileiro. A mostra na Pinacoteca traz esculturas de seis metros de comprimento feitas com troncos retorcidos. A idéia é intervir no espaço arquitetônico.	No livro que está sendo editado pela Cosac & Naify, com fotos de João Musa e texto de Rodrigo Naves, sobre a obra da escultora.	Não há catálogo, mas livro com fotos de João Musa e texto do crítico Rodrigo Naves.	Mostra de fotos africanas, *África por Ela Mesma*, com 500 fotos de 30 fotógrafos africanos e 13 brasileiros, também na Pinacoteca do Estado.
SÃO PAULO	**Iconografia Paulistana** *Praça da Sé* (detalhe) Manoel Martins	Museu da Casa Brasileira (av. Faria Lima, 2.705, tel. 011/210-2564).	Cem trabalhos, entre pinturas e aquarelas, que abrangem 150 anos da cidade de São Paulo, do século passado até meados dos anos 70.	De 10/12 a 10/1/99. De 3ª a domingo, das 13h às 18h. R$ 3. Grátis para maiores de 60 anos.	Além do valor documental, que registra a transformação da cidade em um século e meio, a mostra tem alta qualidade artística, a começar por uma aquarela do francês Jean-Baptiste Debret que mostra o local do que seria a futura Via Dutra em 1824.	Numa pintura da praça da Sé, por Manoel Martins, pertencente a FHC; num casario do Paraíso por Alfredo Volpi; e numa vista da Consolação de Di Cavalcanti.	Catálogo de 80 páginas, com críticas de José Roberto Teixeira Leite. R$ 25.	Numa caminhada chega-se à Galeria Valú Ória, na rua Gabriel Monteiro da Silva, 1.403. Lá, aproveite a mostra *Múltiplos de Esculturas e Objetos*, com peças de Dudi Maia Rosa, Alex Cerveny e Cristina Rogozinski.
SÃO PAULO	**Baravelli – Pinturas e Desenhos Recentes** *A Quarta Graça* Baravelli	Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, tel. 011/853-2123).	A mostra reúne 60 desenhos, alguns inéditos, 25 pinturas inéditas e uma retrospectiva com 15 obras dos anos 90.	De 8 a 30/12. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h, e sábados, das 10h às 14h.	Baravelli é um dos maiores artistas de sua geração, e seu trabalho mostrou evolução nos últimos anos, ganhando mais sutileza com o uso da colagem.	Nos desenhos hábeis e criativos, um exemplo da geração (vide Wesley Duke Lee) que, infelizmente, não foi seguido pelas posteriores.	Catálogo com texto do próprio Baravelli. Grátis.	O Museu da Imagem e do Som, na avenida Europa, 158, abre dia 10/12 a exposição *Viva Vallauri*, com objetos, fotos, gravuras e vídeos do artista etíope que criou boa parte de sua obra no Brasil.
SÃO PAULO	**Antonio Bandeira** *Violinista* Antonio Bandeira	Pavilhão Cultural Renée Behar (rua Peixoto Gomide, 2.088, tel. 011/853-3622).	Quarenta desenhos figurativos da primeira fase do artista em Paris, quatro telas a óleo e quatro desenhos da fase "informal".	Até 12/12. De 2ª a 6ª, das 10 às 18h. Sábados, das 10h às 13h.	Bandeira é um dos artistas mais importantes do abstracionismo brasileiro, atuando na fronteira entre o geométrico e o informal, combinação que raros artistas como Volpi e Arthur Piza obtiveram no país.	No uso escolado e consistente das cores nas pinturas.	Não tem catálogo.	A Galeria Luisa Strina, na al. Padre João Manoel, 974, mostra em dezembro *Photo-à-Porter*, coletiva com 100 fotografias para o Natal de 1998; entre os artistas, Cindy Sherman, Mike Kelley, Marc Ferrez e Fred Wilson.
SÃO PAULO	**Retrospectiva de Albert Marquet** *Sète, le Canal de Beuacaire* (detalhe) Albert Marquet	Museu de Arte Brasileira da FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado (rua Alagoas, 903, 011/3662-1662).	Mais de 80 obras do pintor fauvista, reunindo desenhos e pinturas.	Até 23/12. De 3ª a 6ª, das 10h às 20h; sábados e domingos, das 13h às 18h. Entrada gratuita.	Marquet foi um dos representantes mais típicos do fauvismo (do qual Matisse participou inicialmente, ao lado de Dérain, Viaminck e outros), com cores vivas dispostas com simplicidade e espontaneidade.	Nos desenhos econômicos e expressivos, elogiados por Matisse.	Não tem catálogo.	Com uma caminhada pela praça Vilaboim, chega-se ao Instituto Moreira Salles, na rua Piauí, 844. Lá, aproveite para ver a mostra de Arthur Luiz Piza, *Trabalhos Recentes*, aberta durante todo o mês de dezembro.
BELO HORIZONTE	**Mostra Internacional Itinerante Brasil–Japão 98/99** *Umbigo do Mundo* Flávio Shiró	Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 1.537, Centro, tel. 031/237-7234, Belo Horizonte).	Reunião de 44 obras recentes de sete artistas japoneses contemporâneos e 13 nipo-brasileiros.	Até 3/1/99. De 3ª a sábado, das 13h às 21h; e domingos, das 16h às 21h. Grátis.	Há nomes importantes da arte japonesa recente, como Yayoi Kusama, Daisuke Nakayama, Kimiyo Mishima e Chika Ito.	No trabalho de Kusama, também presente na Bienal. Musa da pop art, sua arte de auto-exibição foi exaltada por Andy Warhol.	Catálogo com 130 páginas e críticas dos expositores que falam da própria obra. R$ 5.	Na Sala Arlinda Corrêa Lima, veja as charges sobre Aids e obras de Henfil. Nos jardins internos do Palácio aproveite a mostra de esculturas de Ricardo Levy Carvão. Entre os dias 3 e 7, o Grupo Corpo se apresenta no Grande Teatro.
BELO HORIZONTE	**Paulo Harro-Harring** Sem título Paulo Harro-Harring	Instituto Moreira Salles (av. Afonso Pena, 737, tel. 031/219-5281, Belo Horizonte).	Série de 24 desenhos feitos pelo pintor dinamarquês no Rio de 1840.	Até 10/1/99. De 3ª a 6ª, das 10h às 12h30 e das 14h às 17h30.	Harro-Harring veio ao Rio como correspondente de um semanário abolicionista inglês, *The African Colonizer*, e registrou o cotidiano de escravos negros no Brasil imperial.	Na mescla de placidez e fascínio que os tipos sugerem ao desenhista.	Catálogo com reproduções das 24 obras. R$ 5.	Veja também no Instituto Moreira Salles mostra com 23 gravuras de Mário Gruber e 21 de Evandro Carlos Jardim, do acervo do IMS.
RIO DE JANEIRO	**Gonçalo Ivo – Três Identidades na Pintura Brasileira** *Noite Vermelha* Gonçalo Ivo	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, tel. 011/210-2188).	Última mostra da série *Três Identidades na Pintura Brasileira*, que já levou ao MAM carioca Roberto Magalhães e Cláudio Kupermann. Há quatro anos sem expor no Rio, Ivo retoma o estilo figurativo em seis pinturas a óleo sobre tela. Ao romper com a abstração, promove um corte radical em sua obra.	De 10/12 a 17/1/99. De 3ª a dom., das 12h às 18h. R$ 3.	Ex-aluno de Aluísio Carvão e Sérgio Campos de Mello, Gonçalo Ivo é um nome vinculado à tradição da pintura. Nascido em 1958, figura ao lado de nomes consagrados no livro *Pintura Brasileira do Século 20*, publicado pela Quatro Estações.	A maior parte dos trabalhos da mostra apresenta materiais orgânicos agregados às telas. São coisas como folhas mortas e mumificadas, pequenos galhos e areia.	Será lançado um livro de arte com a trajetória do artista e textos do crítico Frederico Morais.	*Presença Africana na Arte Contemporânea* é a mostra que entre os dias 1º e 4 deste mês estará evidenciando, no MAM, diversos focos da herança africana na cultura brasileira, não só nas artes plásticas como também na dança, música e gastronomia.
RIO DE JANEIRO	**Hélio Oiticica e a Cena Americana** *Terra* Hélio Oiticica	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/232-2213).	Exposição com obras de Oiticica produzidas na década de 70, durante o período em que o artista viveu nos Estados Unidos. *Ninhos*, inédita no país, foi reconstruída de acordo com as especificações do artista para a mostra *Information*, apresentada no MoMa de Nova York.	De 10/12 a 17/1/99. De 3ª a domingo, das 12h às 18h. R$ 3.	A mostra explora as idéias-conceito de extraposição e de extra-obra, que definem a obra *Ninhos*. Serão reconstruídas instalações como *Cosmococa: Quasi Cinema*, *Block-Experiments* e *CC3 Maileryn*, com Neville de Almeida, inédita no Brasil.	No diálogo que as obras de Oiticica estabelecem com artistas brasileiros e internacionais contemporâneos como Artur Barrio, Cildo Meirelles e Richard Serra.	Com 277 páginas, a edição bilíngüe tem textos, entrevistas e depoimentos que mostram a cena americana.	Especializada em livros de arte, a Livraria Dazibao H.O. tem série de livros sobre a cultura carioca, com temas como música popular e futebol. Fica aberta de 3ª a domingo, das 12h às 19h, e fins de semana, das 11h às 17h.

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO MOSTRA BRASIL-JAPÃO: MIGUEL AUN/DIVULGAÇÃO

Cortázar, La Biografía

Um livro refaz a trajetória pessoal e literária de um dos escritores argentinos mais inovadores e amados de todos os tempos

Por Jefferson Del Rios

Julio Cortázar, escritor revolucionário e um sentimental que confessava chorar no cinema

FOTO SARA FACIO

Durante quatro anos, Julio Cortázar trabalhou em silêncio *Rayuela* (*O Jogo da Amarelinha*). Ao terminar, enviou o original ao diretor literário da Editorial Sudamericana, Francisco Porrúa, pedindo sua opinião. Porrúa respondeu: "Minha primeira reação é te dar com o livro na cabeça". Cortázar replicou: "É o que estou esperando". Vinha à luz uma obra para romper com as convenções romanescas, na linha antipsicológica e anti-realista de Marcel Proust, James Joyce e do polonês Witold Gombrowicz (que, por coincidência, vivia anônimo na Argentina). O memorial dessa façanha artística e da vida de seu autor está em *La Biografía*, de Mario Goloboff (editora Seix Barral, Buenos Aires, 20 pesos). Poeta e romancista, ele soube unir afeto com pesquisa insenta, à qual se soma o belo documentário cinematográfico *Cortázar*, de Tristán Bauer, em que o escritor aparece falando de si e de sua arte.

Publicado em junho de 1963, o livro veio na contracorrente das convenções e tradições não só pela estrutura — um enredo que pode ser lido em capítulos salteados — como na completa liber-

dade de linguagem. Seu gêmeo na literatura latino-americana seria *Paradiso*, do cubano José Lezama Lima, guardando, ainda, parentesco com *Pretérito Perfecto*, de Hugo Fuguet (um argentino a ser descoberto). Um trabalho realmente provocativo: o próprio autor admitia que poucas vezes fora "tão exasperante como creio que o sou em alguns momentos". A surpresa é que a obra nascida de um projeto em que ironia intelectualizada e nostalgia portenha se confudem tenha imediatamente conquistado os jovens. Cortázar jamais escondeu esse contentamento de, ao escrever para sua geração – estava com 49 anos –, ter falado aos moços. E ele, sentimental contido, não resistiu ao clássico desabafo: "*Ahora me puedo morir...*".

Um resumo de *O Jogo da Amarelinha* se impõe, já que o livro tem tudo para não ser explicável: um argentino em Paris, suas saudades, vivências sociais e amorosas, o romance com a uruguaia Maga, os contactos com o amigo e alter ego Traveler e sua mulher, Talita, e outros. E muita referência a jazz e boxe, paixões do escritor. Mas, o que se pressente em cada página dessa geometria verbal e afetiva é o sentimento de se estar entre dois mundos, Buenos Aires e Paris, lugar onde as pessoas – além da língua – têm outro histórico. A sensação é de estar com elas, mas também de não estar.

O Cortázar que se conhece é o da celebridade, o da foto de Sara Facio estampada nas contracapas de seus livros (e no de Goloboff). *La Biografía* reconstituiu, casa a casa, a *amarelinha* existencial desse homem, e um ponto de partida está, ironicamente, na restrição do crítico argentino David Viñas ao dizer que Cortázar "encarna o velho mito argentino da santificação de Paris". O escritor respondeu: "Não vim a Paris para santificar nada, mas porque me afogava em um peronismo que era incapaz de compreender em 1951, quando os alto-falantes na esquina de minha casa me impedia de ouvir os quartetos de Béla Bartók; hoje posso muito bem escutar Béla Bartók – e o faço – sem que um auto-falante com slogans políticos me pareça um atentado ao indivíduo". Mas o antiperonismo difuso do escritor ganharia uma dimensão menor, e ele mesmo tentou desfazer o cavalo de batalha. Nascido em agosto de 1914, em Bruxelas, ao acaso das viagens dos pais ("poderia ter sido em Helsinque ou na Guatemala"), Cortázar, aos 30 anos, depois de ensinar na escola secundária de Chivilcoy, no pampa argentino, paisagem que o marcou, foi ser professor de literaturas inglesa e francesa na Universidade de Cuyo, em Mendoza, cidade dos bons vinhos. O movimento peronista, que levaria o chefe ao poder, estava no auge, e a massa de aderentes dominava as ruas. Cortázar não gostava daquilo: "Nos incomodava os alto-falantes nas esquinas gritando 'Perón, Perón'". As elites argentinas não suportavam o espetáculo do qual, admite ele, eram culpadas: "Minha geração dava as costas para a Argentina. Éramos muito *snobs*. Líamos pouco os escritores argentinos e nos interessava quase exclusivamente as literaturas inglesa e francesa. A gente sonhava com Paris e Londres. Buenos Aires era uma espécie de castigo. Viver ali era estar encarcerado". Mundo estreito corporificado no populacho sindicalizado (operários e interioranos amulatados, que circulos portenhos, estrangeirados e racistas, denominam de "cabecitas negras"), que Cortázar teria descrito no conto *A Casa Tomada*. Na história, os moradores são progressivamente encurralados por forças e ruídos invasores, acabando por fugir. Viu-se aí uma metáfora do peronismo, apesar de o escritor ter preferido falar em "territórios oníricos".

O dado real é que, em 1951, Julio Cortázar ganhou uma bolsa de estudos do governo francês para um ano em Paris. A descrição dele do que ficou para trás: "De 1946 a 1951, a vida portenha, solitária e independente; (...) amigo de muito pouca gente, melômano, leitor em tempo integral, apaixonado por cinema, burguesinho cego a tudo que se passava além da esfera do estético". O quadro, eloqüente, não menciona o que ficava e lhe era tão caro: a mãe e a irmã e a incipiente produção de escritor: o livro de poemas *Presencia* (publicado sob o pseudônimo de Julio Denis) e o poema dramático *Os Reis*.

Viajou com a namorada, Aurora Bernárdez, com quem se casaria e manteria laços fortes mesmo depois da separação. Pela frente, a França, sem imaginar que ▶

Assim como Jorge Luis Borges cultivava as milongas, e escreveu algumas, Cortázar – que também conhecia profundamente jazz – é autor de letras de tangos, musicados por Edgardo Cantón e interpretados por Juan Cedrón no CD *Trottoirs de Buenos Aires* (Edição Gotan/Cuarteto Cedrón). Na capa, (à esquerda) ele aparece com a cuia individual de chimarrão. O pequeno detalhe diz muito dele e de seus personagens: andarilhos, exilados, mas sempre argentinos saudosos. O livro de Mario Goloboff (abaixo, a capa), impecável gesto de amizade e pesquisa biográfica, reproduz a já clássica imagem do escritor, trabalho da argentina Sara Facio, autora de algumas das melhores fotos de intelectuais latino-americanos

Todos os Fogos de Julio e Evita

Filmes de Tristán Bauer revelam a intimidade e as idéias de Cortázar e a ligação passional de Eva Perón com o povo argentino

Um menino de botinhas, suspensórios e colarinho fechado, seriamente pula amarelinha em um pátio vazio onde o vento do outono portenho brinca com folhas amareladas. Ao fundo, a voz de Cortázar, abaritonada e na intensidade de um ator, diz um texto relacionado com tudo o que se seguirá: "Algum de nós tem de escrever, se é que isto vai ser contado". É o início do filme-documentário dedicado a ele por Tristán Bauer, artista em busca da essência dos fatos e pessoas que tocam fundo a vida de seu país, e de todos nós. Assim foi com esse filme de 80 minutos e, a seguir, o documentário ficcional *Evita, La Tumba Sin Paz*, 50 minutos, revelando as sinistras manobras dos golpistas argentinos para ocultar o cadáver embalsamado de Eva Perón. Filmes que mobilizaram o país, ganharam prêmios e aos quais temos acesso episódico em mostras de cinema e algum programa de TV. (No entanto, o diretor está disponível a negociações. Tel.: 00541-325 7064 e 786 1572.)

A cena do garoto funde-se com uma vidraça coberta por gotas de chuva, indicando a transição para o inverno de Paris. Depois, a câmera desliza para o gravador girando com a mesma voz inconfundível: em seguida, close em Cortázar, ao vivo, abrindo seu depoimento: "As circunstâncias do meu nascimento não foram nada extraordinárias, mas um tanto pitorescas...". São intervenções, calmas ou com um grão de melancolia, de um homem que está tranqüilo diante do cineasta, confia nele, não precisa olhar direto para a câmera. Os traços do rosto são marcantes, olhos grandes atrás dos óculos, cabelos abundantes, dentes de nicotina. As referências pessoais (país, amigos) são alternadas por leituras de trechos escolhidos – Cortázar tinha a língua levemente presa –, enquanto o filme, discreto, mostra detalhes do apartamento da rua Martel, Paris, território mítico de vários contos. Política – a sua visão dela – entra, mas sem asperezas: ele só será duro ao comentar que os militares argentinos exilaram não a ele, mas sua obra banida das livrarias. Um filme de revelação, balanço – seria já uma despedida? Não por acaso solos de Bach, um violoncelo doce e nostálgico, permeiam a trilha sonora que inclui tangos do próprio escritor (reunidos no CD *Trottoirs de Buenos Aires*, com música de Edgardo Cantón e cantados por Juan Cedrón). Tristán Bauer nos introduz nessa intimidade quase misteriosa, e ali está ele, Julio, *a quien queremos tanto*.

Já em *Evita*, o diretor usa a mesma sensibilidade, mas eleva o tom: estamos diante da aceleração da história durante a relação passional de uma mulher, bela e carismática, com sua gente, os proletários e a classe média baixa, o que causava arrepios na aristocracia agrária, as 500 famílias que mandavam no país. Perón, estranhamente, está apagado, quase medíocre, enquanto ela, transtornada de emoção, superava a dor (estava a dias do fim por câncer, aos 33 anos) e incendiava o povo ao falar do balcão da Casa Rosada. Depois de morta, e transformada em uma múmia perfeita, como Lenin, continuou a comover os seguidores e a assombrar os inimigos. Era preciso fazer desaparecer aquele símbolo perturbador, e é isso que Tristán Bauer conta com detalhes impressionantes. É a Argentina terna, a de Cortázar, e uma outra, crispada, a do peronismo, na visão de um excelente cineasta. – JDR

O cineasta Tristán Bauer (à direita), autor do documentário *Cortázar* (abaixo, a cena inicial do filme)

FOTOS DIVULGAÇÃO

seria para sempre: "Nunca pensei instalar-me definitivamente. Vim um pouco como historiador, fiquei dois anos, voltei à Argentina e durante muitos anos viajei a Buenos Aires para ver meus amigos e a minha família e a cidade, porque Buenos Aires é uma cidade que amo profundamente. Voltava mais ou menos a cada dois anos, até que as circunstâncias (a ditadura de 1976-83) me converteram em um verdadeiro exilado".

Ele – o intelectual da geração de Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, quase da de Jorge Luis Borges – chegou a Paris e foi viver em pequenos hotéis e apartamentos modestos, investigando "esse mundo um pouco estranho refletido na primeira parte de *O Jogo da Amarelinha*".

Embora soubesse francês e gostasse da cidade – era tradutor juramentado e sobreviveu anos trabalhando para a Unesco nessa área –, Cortázar iniciou uma longa jornada memória a dentro. Sua escrita – fielmente em espanhol – passa a incluir referências argentinas: lugares, objetos, pessoas e marcas de produtos que adquirem o poder simbólico de perpetuar o passado. Afora *Amarelinha*, o conto-síntese desse sentimento do mundo é o impressionante *O Outro Céu*, do livro *Todos os Fogos o Fogo*, com a ação simultânea em duas galerias cobertas: a Passaje Guemes, de Buenos Aires (com uma saída na Calle Florida), e a Galerie Vivienne, de Paris. Ali está Cortázar evocando o "território incerto onde já há tanto tempo fui deixar a minha infância como um terno usado".

Com *O Jogo da Amarelinha* surge o Cortázar famoso, de vida financeira mais confortável, e, enfim, o cidadão politizado. A mudança ocorreu com *O Perseguidor*, obra máxima em conto, inspirada no saxofonista Charlie Parker. Em entrevista a Luis Harss, ele deu os motivos: "Até esse momento me sentia satisfeito com invenções do tipo fantástico (...). Abordei problemas de tipo existencial, de tipo humano (...). Em *O Perseguidor* quis renunciar a toda invenção (...) olhar um pouco a mim mesmo (...). E olhar a mim mesmo era olhar o homem, olhar também o meu próximo. Eu havia olhado muito pouco o gênero humano". Mudança reiterada em uma carta a Ana Maria Barrenechea: "Isso explica por que entrei numa dimensão que poderíamos chamar política (...) comecei a me interessar por problemas históricos que até esse momento me haviam deixado totalmente indiferente".

Assim será Cortázar até a morte, de leucemia, em Paris, no dia 12 de fevereiro de 1984. O "solitário fantasiador urbano", como o descreve Mario Goloboff em *La Biografía*, transformou-se – mas sem dogmatismos – no defensor de Cuba e da Nicarágua. E mesmo o antiperonismo foi matizado ("eu era um jovem pequeno-burguês, europeizante...") na luta contra a ditadura do seu país, que, entre outros crimes, proibiu seus livros. Com a redemocratização, voltou à Argentina, pela última vez, em novembro de 1983. Aos 69 anos, sentindo os primeiros sintomas da doença, mas ainda imponente, reencontrava Buenos Aires. E o maravilhoso, tão presente em sua obra, se fez realidade. Reconhecido nas ruas, foi tratado como um símbolo bom que se resgatava depois dos dias medonhos. Era rodeado, acariciado, pediam-lhe autógrafo – "*le pintaron la cara de besos*" – jovens que não haviam nascido quando da sua partida e que, ao vê-lo, gritavam: "ai está Cortázar!". Na avenida Corrientes, uma moça deu-lhe um ramo de flores. Ele sentiu o perfume e comentou: "Jasmim com esta fragrância não existem em nenhuma outra parte". Um companheiro de exílio levou-o até a porta do hotel, e o viu caminhando para o elevador. Estava visivelmente cansado, mas feliz, e levava nas mãos o ramo de jasmins.

Capa da primeira tradução em português de *O Jogo da Amarelinha* **(acima), o livro que fez Cortázar (abaixo) ser estimado pelos leitores brasileiros. O escritor esteve algumas vezes no Brasil, onde tinha vários amigos, como Davi Arrigucci, que analisou sua obra no ensaio** *O Escorpião Encalacrado*

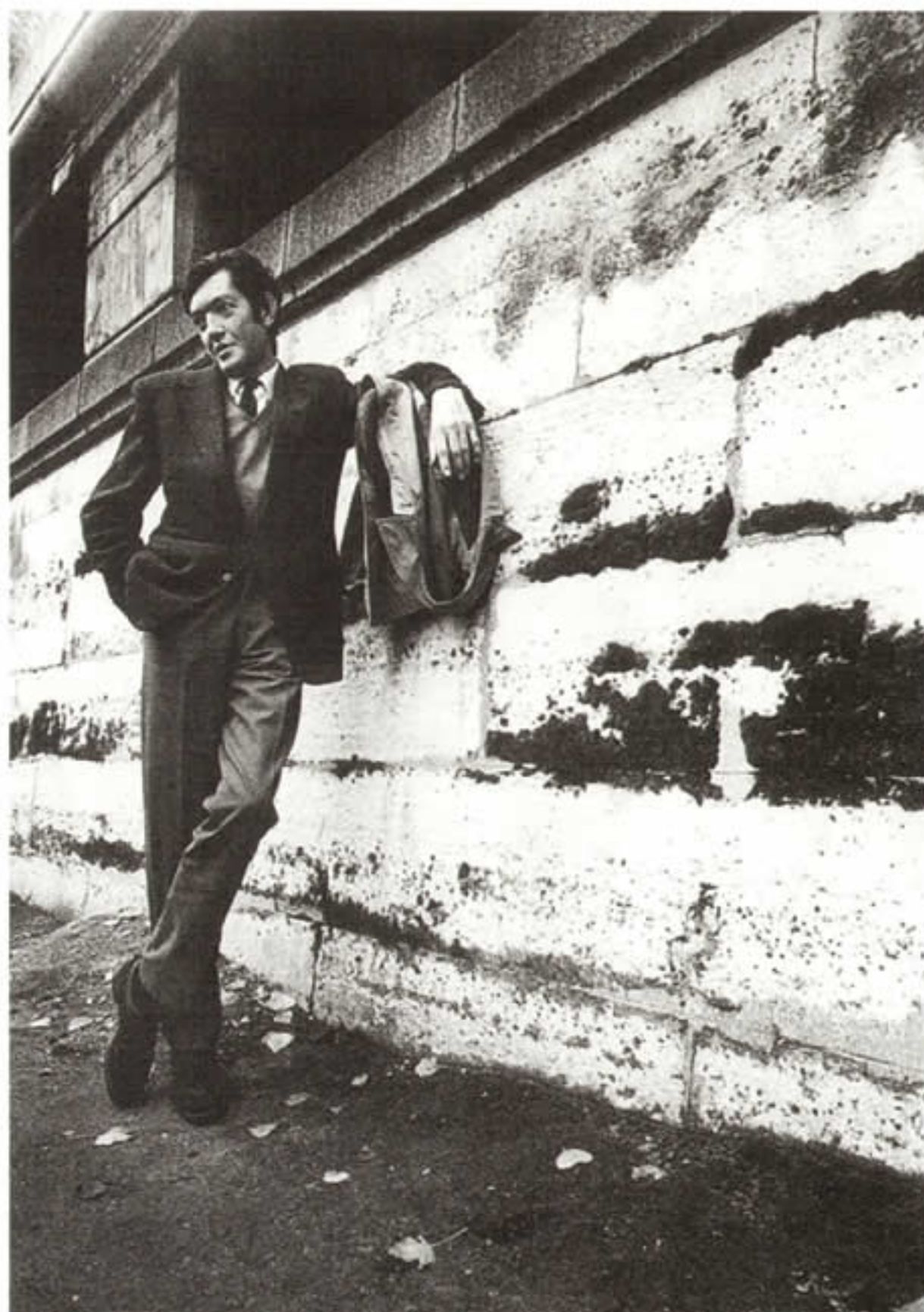
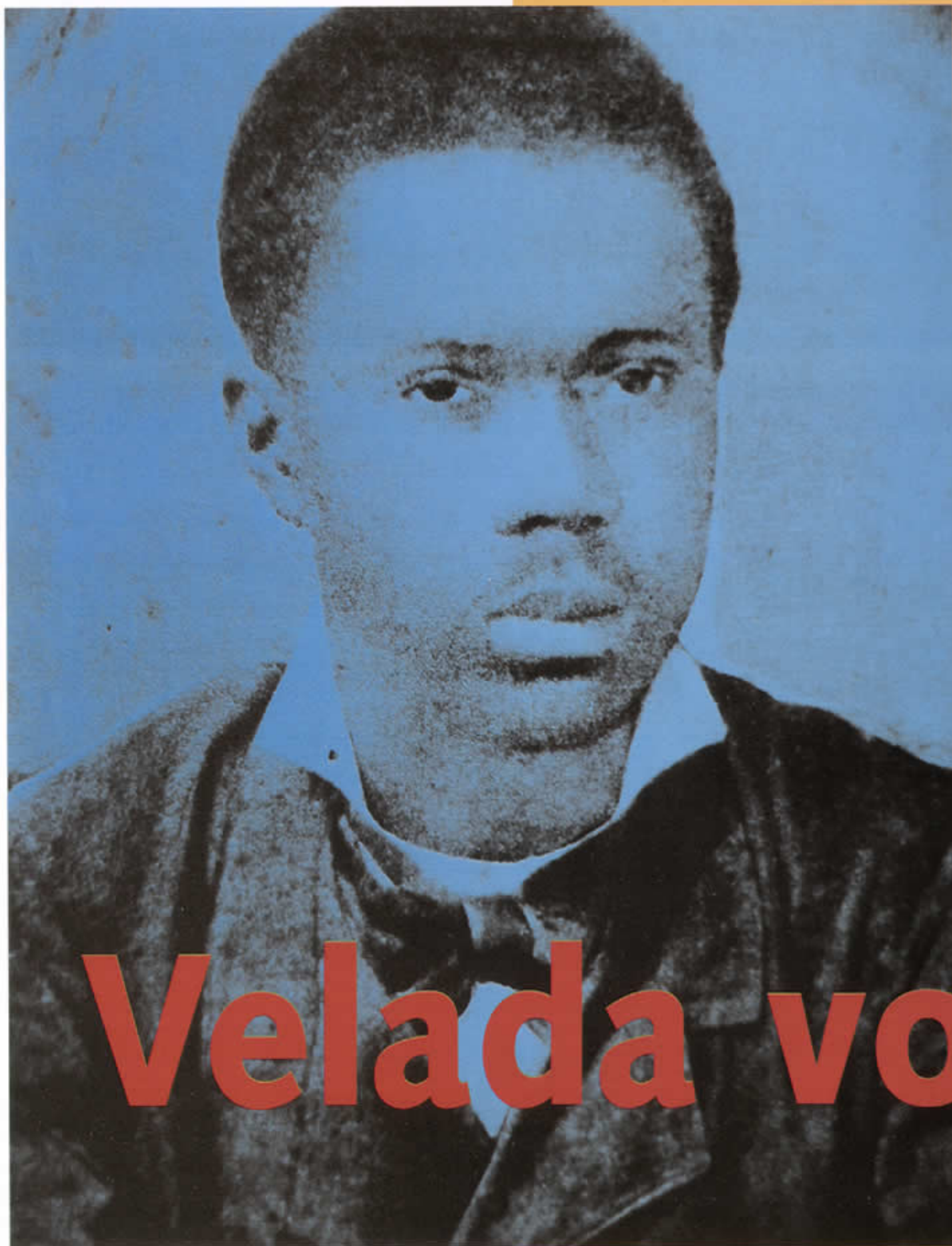



FOTO SARA FACIO

FOTOS REPRODUÇÃO ACERVO BIBLIOTECA NACIONAL-RJ

Velada voz de veludo

Centenário da morte de Cruz e Sousa reabre debate sobre sua exclusão da Academia e examina a questão do desterro do corpo na obra do grande simbolista negro.

Por Bruno Tolentino

Relutantes em enterrar seus mortos e, tal como a moça fantasma de Belo Horizonte do poema de Drummond, na certa agoniados de virar só alma, sopro, vapor, os mortos não se podem queixar, contudo, de virarem arquivo. Efemérides comemorativas, do tipo centenários, etc., servem ao menos para revolvê-los enquanto fichários, desempoeirá-los e... relê-los! No caso, os cem anos da morte de Cruz e Sousa forçosamente nos obrigam a revolver vários fantasmas. Esqueletos no armário? Quem dera! São vapor mesmo, sopros fantasmais. Do corpo, nem a sombra, quanto mais os ossos! Não que se trate de um vate do fantasmal como o quis ser Poe, quase sempre capaz, no entanto, de um correlativo relativo que unisse a emoção à coisa, o objeto ao símbolo. Nada disso com o nosso Corvo do Sublime: nele o espectral é descarnado mesmo — e tão estranho quanto (imagino-o) seria uma estátua que sorrisse, que chorasse, que se mexesse...

A assinatura do poeta maduro (pág. oposta) sob o rosto do jovem cuja tragédia iria humanizar o Credo simbolista

Aqui cabe observar um contraste: o Ideal vaporizado até o limite das sensações no Impressionismo entrega a percepção do mundo à luz deliqüescente; o Ideal segundo o simbolismo, ao contrário, propõe-se esculpir a nuvem, aquela mesma que o escultor e poeta Jean (Hans) Arp assinalava como a animadora das esculturas. Mas, como Sancho Pança o teria feito, o franco-alemão ponderava que havia que seduzi-la, àquela nuvem, até levá-la a descer — e atenção à escolha do verbo, seu movimento natural rumo ao chão das coisas. Para Arp cabia ao artista convencer uma nuvem a habitar os chãos deste mundo, a baixar de suas alturas. E sublinhava que era inútil tentar pegá-la a laço, caçá-la; achava uma pena que tantos colegas se comportassem "como se fossem esses estranhos caçadores..."

Não lhes parece estranho que me ocorresse pensar logo no escudeiro do Quixote à entrada de uma — vá lá — "matéria" sobre o poeta campeão das almas? Notem que evoco o conselho ajuizado de um mestre da vanguarda século 20, e isso a propósito do "problema" Cruz e Sousa, sua grandeza desgarrada em nossa lírica. Tenho que essa grandeza é problemática por haver sido descarnada a muque. A espiritualidade do Cisne Negro sempre me trouxe à mente a advertência do Sancho de que também não acreditava em bruxas, mas sabia que existiam ("*pero que las hay las hay*"). O reparo vale também,

como o entendo eu, para certa variedade dos moinhos instituídos em símbolos, os que em vez de gigantes ao cabo revelam apenas o que veiculam: vento, sopro, ar... A frase de Cervantes adquire valor epistemológico do instante em que, neste fim de século e de modo muito especial aqui no Brasil, a realidade, durante décadas encolhida para caber em fórmulas e sistemas de pensar, finalmente volta a encontrar-se com a arte de dizê-la. Arte essa que pede um pouco mais de peso e gravidade, inclusive no tom, no estilo. E é entre o estilo e o tom – como quem trata de relacionar as levitações da mente com a lei da gravidade – que versa o ensaio magistral de Antônio Carlos Secchin sobre João da Cruz e Sousa: *O Desterro do Corpo* foi lido pelo autor na Assembléia Legislativa de Santa Catarina, inaugurando as comemorações do centenário da morte do poeta.

O crítico buscou uma linha de leitura que lhe servisse de apoio, e nos apoiasse, aos meros leitores, na tarefa de destrinchar um mundo das galáxias espirituais do evaporante Cisne Negro. E esse fio condutor encontrou-o justamente naquilo que tanto mais se distingue quanto menos é lembrado na obra madura do catarinense: o corpo. Observe-se que a tradição judaica não tinha um conceito para "a alma", ali tudo era e é corpo. Daí que o cristianismo, tecnicamente uma heresia do judaísmo, não prometa a imortalidade da alma, mas a ressurreição da carne, sob as espécies do *corpo de glória* da linguagem paulina – e joanina! Infelizmente o corpo é apenas uma sombra no estro magistral de Cruz e Sousa. E a ênfase na "alma" livre da carne é uma lástima tanto maior por ser a proposta daquele que foi não só nosso maior exemplo da estética que coroou o século 19, mas um dos maiores poetas simbolistas em todo o Ocidente. Mas temo que esse título o aproxime mais dos dois Estêvãos (o francês Mallarmé e o alemão George) do que dos bem mais corpóreos Artur (Rimbaud), Paulo (Verlaine), Júlio (Laforgue) ou Isidoro (Ducasse), este dito o Conde de Lautréamont. Não por acaso a façanha de Secchin, crítico cale-

Em *O Emparedado*, o poeta confessava que "a arte ganharia uma agudeza picante, um apetite estonteante, a fascinação infernal, tóxica, de um fugitivo e deslumbrador pecado... A chama fecundadora no eflúvio de um verso admirável, daqueles que com extremo requinte de volúpia sabem transcender a dor...". Segundo Secchin, os termos da cisão entre a ânsia de transcendência e a volúpia da forma estariam em que "a poesia é diáfana e o poema é carnal: para chegar a uma há que atravessar o outro, e a travessia terá todas as marcas dos prazeres tormentosos"

jado no exercício dos *tours de force*, é sair-se com outro: a corporeidade que o bardo maduro iria relegar ao armário das relíquias sem brilho, ele a vai buscar em sua juvenília, nos textos do poeta ainda em formação. Não são os que lhe garantem um lugar único em nossa lira, são promessas renegadas à medida que o gênio se vai afirmando e compondo de renúncias, abandonos e êxtases. A alma vai substituindo o corpo, Platão desalojando qualquer resquício aristotélico no cantor de *Missal*, *Evocações*, *Faróis*... Só nas líricas que vão de *Broquéis* (1893) aos *Últimos Sonetos* (1900), o crítico carioca contou nada menos que 182 recorrências da palavra *alma* (um conceito?). Dá uma média de 1,31 alma por soneto, ou seja: quatro almas para cada três composições!

Que distância da carnalíssima *Via-Láctea* de Bilac, com suas admoestações à la Sancho Pança, do tipo: "*Ora (direis) ouvir estrelas! Certo! Perdeste o senso...*"! É alguma coisa como anos-luz o que separa as estrelas da Lapa carioca e as nebulosas exemplares da Ilha do Desterro... O exuberante otimismo idealista de Cruz e Sousa, sua poética mais ainda que sua *ars poetica*, aparta-o – a meu ver em perda sua – da arte eminentemente "material" do ourives parnasiano. No mesmo sentido, de seus maiores pares europeus apartam-no precisamente as suas extáticas posturas de iluminado pelo Verbo. É que nesse Verbo em perpétuo moto-contínuo, vagando no ar como um *sursum corda* declamatório, o poeta põe mais do Logos grego que do corpo ressurreto do Cristo, e nada das chagas em que Tomé enfiou o dedo... Ora, essa marmorização do ser pela arte de transfigurar mais o sofrimento do que o sofredor não o aproxima, antes o afasta do pessimismo comovido de um Leopardi, assim como da carnalidade dolorosa de um Baudelaire, os dois mais óbvios afluentes que nele desembocaram, sem afinal deixar-lhe nada. Em seu esplêndido *Os Afluentes do Corpo* (1973), o poeta português Eugénio de Andrade afirmava que de Camões aos nossos dias o que havia de mais entranhadamente

Os Frutos do Centenário

Regalos ainda por vir como resultado da atenção que o país neste ano dedicou ao seu maior poeta maldito

- **CD com composições de Edino Krieger sobre poemas do seu conterrâneo. As obras, que incluem peças para voz com piano ou violão, assim como para coro e orquestra, são encomenda da Fundação Catarinense de Cultura e do Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina.**
- **O cineasta catarinense Sylvio Back concluiu seu nono filme, *Cruz e Sousa, o Poeta do Desterro*.**
- **Serão distribuídos gratuitamente nas escolas 10 mil exemplares do livro *Além do Horizonte da Poesia*, em que o mineiro Sérgio Mibielli examina as dificuldades a vencer por um poeta negro e pobre no Brasil oitocentista.**
- **O baiano Lau Santos prepara um musical extraído do seu vídeo premiado *Sonetos e Silêncios, Cantos e Imagens: Cruz e Sousa*.**
- **Deverão ser lançados também os livros *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista Brasileiro*, do cearense Abelardo Montenegro, e *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*, do gaúcho Rodrigues Till.**

luso era precisamente o voltejar em torno a uma palavra que definitivamente não é um conceito, muito menos Idéia Pura: o corpo. Nada mais português do que ele. Nada mais próximo de nós, tampouco. Secchin fala do "condutor das almas simbolistas" em que se havia de transformar o jovem autor dos poemas campesinos. Tem toda razão, embora oculte elegantemente o que lamenta sem desvalorizá-lo.

Nada disso se apresenta agora por acaso, não há coincidências na convergência das coisas, por mais que insistam em fluir. Anda em pauta a espinhosa proposta de uma desvalorização abrupta da moeda, uma diminuição do valor do real. Vade retro, Satanás! Mas com o Real seria ainda pior: não se destitui de valor o que nos resume, contém e sustém. Não se troca a coisa por seu signo, nem mesmo por seu símbolo, dado que tudo é símbolo e nada é menos o que é por isso. Signo, sim, mas com significação, por favor. Símbolo, como não, mas quanto menos simbolismos melhor. Não desfaço da arte prodigiosa do único grande poeta negro do mundo como era então. Nem proponho outra coisa além de uma correção gradual da "barbeiragem cambial" do poeta Cruz e Sousa; por que não estender à arte a inteligência crítica de Delfim Netto? Cabe insistir, isto sim, numa valorização do Real, do mundo-como-tal, sempre a espécie de carne-de-terceira a ser sacrificada nos altares do Mundo como Idéia, senão do Outro Mundo. Mais cuidado com o andor, o santo é de carne e já vive no Novo Mundo. Para que complicar ainda mais as perspectivas?

Claro, agora mesmo há alguns detalhes que pioram tudo: em 1897 a Academia Brasileira de Letras foi fundada e presidida por Machado de Assis, um mulato; entre os demais Imortais (39) não constava o nome do autor de *Missal* e *Broquéis*... Literalmente dias depois da efeméride o poeta começa a cuspir sangue, saem-lhe os pulmões pela boca e em poucos meses é enterrado na mesma cidade em que os ilustres bailam o minueto e jogam o voltarete. Basta com ler *Esaú e Jacó*: a popularíssima suíte *Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky, podia haver doado algumas das flores da sua famosa valsa, para que com elas fizessem ao Cisne cujo canto derradeiro ainda não se ouvira uma coroa fúnebre com, digamos, a inscrição: *Quae sera tamen*.

Mas não houve doações, nem tarde nem nunca! Nem a Academia, com maiúscula, nem, no geral, nossa crescente academia tiveram maiores esmeros para com o malsinado e genial poeta. Por que seria? Talvez porque ele fosse e seguisse sendo a encarnação descarnada do supremo paradoxo que não deu certo. Confessemo-lo ou não, nossa reação mais íntima foi sempre: Cruz e Sousa? Cruz-credo! Penitenciemo-nos, pois, e alcancemos a Secchin antes do fecho do seu belo ensaio: "A recompensa póstuma de Cruz e Sousa é também esta, que nos faz reunir-nos a todos pretensamente para comemorar sua morte – porque a rigor só se comemora a morte de quem, de algum modo, foi capaz de vencê-la. Só se comemora a morte de quem 'entre raios, pedradas e metralhas' está vivo. Cruz e Sousa está". ∎

Abaixo, em bico-de-pena por Lucas, o autor de *Missal* e *Broquéis*, publicados no Rio em 1893. Em Florianópolis imprimira *Julieta dos Santos* (1883), folheto sobre uma "menina prodígio", e *Tropos e Fantasias* (1885), em co-autoria com Virgílio Várzea. Nada mais de seu veria em livro: morre de tuberculose, deixando no prelo as prosas poéticas de *Evocações*. À direita, bem mais carnal, o manuscrito de *Campesinas*, um soneto heptassílabo da juventude

Campezinas
II

De cabellos desmanchados,
tu, teus olhos luminosos
recordam-me uns saborosos
e raros fructos de prados.
Assim negros e quebrados,
profundos, grandes, formosos,
Contêm fluidos vaporosos,
são como campos mondados.
Quando soltas os cabellos
repletos de peradellos
e de perfume de hervagens;
teus olhos, flor das violetas,
lembram certas uvas pretas
mettidas entre folhagens.
Cruz e Sousa

Arth. Lucas

Revisitando Vão Gôgo

Millôr Fernandes lança um livro sobre o que passou e o que não passou em cinco décadas de originalidade e talento. Por André Luiz Barros

"Millôr é tudo o que sobrou do que sempre me ensinaram (...). Explicando melhor: tomou o todo pela parte. Desgarrado de toda e qualquer geração, flutua acima daquela em que vive (...). Psicanalista e confessor, desnuda o inconsciente coletivo e redime 10.000 anos de humanidade. E desconfia que no dia do Juízo Final não seremos perdoados (...). Aplaudido sempre, regateia aplauso fácil a quem o freqüenta porque busca, nos desvãos dessa não-troca, a verdade da finitude: que não fica, não eleva, não honra nem consola." As palavras da atriz e amiga Fernanda Montenegro, que servem de prefácio ao livro *Tempo e Contratempo — Millôr Revisita Vão Gôgo*, têm um gosto a mais de gratidão sem pieguice por reproduzir, com galhardia, o estilo dos famosos *Retratos 3 X 4*, um dos vários inventos do colunista da revista *O Cruzeiro* Emanuel Vão Gôgo, pseudônimo de Millôr Fernandes nos anos 40 e 50. Jornalista, frasista, fabulista, humorista e outros "istas" — além de dramaturgo, tradutor e filósofo do cotidiano —, Millôr é dos poucos a poder rever de próprio punho, praticamente 50 anos depois de criados, seus textos, desenhos, brincadeiras, apontamentos e apotegmas que ajudaram *O Cruzeiro* a tornar-se o maior sucesso editorial de sua época. Estreante há exatos 60 anos na revista, com apenas 14 anos, Millôr passou de novato adolescente a um dos maiores salários da redação em poucos anos, não por mera pressa, mas por talento.

O novo livro é uma edição atualizada e de luxo — em papel couchê fosco e de capa dura — da compilação *Tempo e Contratempo*, lançada em 1949. Cada texto e desenho ganhou comentários atualizados para o mundo tal qual Millôr o vê nos anos 90. Na série *O Sexo mais Barato*, com bom humor, o autor mostra como o homem é muito mais barato do que a mulher, já que precisa de orçamento mais modesto para satisfazer suas vaidades. Proustianamente em busca do tempo que se foi, há textos como *A Lapa*, em que o Millôr revisita o bairro boêmio carioca onde morou numa época em que o Rio de Janeiro era mais habitável. "Nunca vi, na Lapa dos cabarés, dos bares, dos clubes carnavalescos, dos bambambás e dos turunas, um assassinato, um assalto, uma briga — olhem, nem mesmo uma bofetada", escreveu. A frase final é uma pérola que merece ser reproduzida, não para estragar prazeres, mas para dar um gostinho do que o livro contém: "Saudade — a última nuvem que sobra de toda a, para sempre, irrecuperável realidade".

Com "orelha" escrita pelo cineasta Walter Salles, com quem Millôr trabalhou no roteiro do filme *Terra Estrangeira*, *Tempo e Contratempo* não conta propriamente a história do país nos últimos 49 anos, porque nem se propõe a tanto. Mas, por meio da criação fragmentada e do humor de Millôr, o livro faz pensar sobre o que passou e o que não passou nessas cinco décadas vividas. ■

O Que e Quanto

Tempo e Contratempo – Millôr Revisita Vão Gôgo. Editora Beca, 160 págs., ainda sem preço definido

Na página oposta, o jornalista, frasista e humorista "e outros istas" Millôr em dois momentos. No livro (abaixo), a obra que fez dele o "homem que flutua acima das gerações"

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / EDUARDO SIMÕES

O Natal dos homens de Natal

O Rio Grande do Norte comemora o centenário do folclorista Luís da Câmara Cascudo e reedita a obra do contista Newton Navarro. Por Jefferson Del Rios

O Rio Grande do Norte termina o ano, e chega ao Natal em Natal, com homenagens a dois ilustres brasileiros da terra: o etnógrafo e folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) e o romancista e pintor Newton Navarro (1928-92). Homens que amaram a província, mas a transcenderam. Cascudo tornou-se um desses mestres do Brasil ao buscar os valores ancestrais e os acúmulos de usos e costumes na caminhada de um povo ao longo de quase cinco séculos. É parceiro legítimo, na paixão investigativa e audácia teórica, de Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Euclydes da Cunha, Sérgio Buarque e Darcy Ribeiro. De Newton Navarro, de vida mais local e discreta, ainda que muito tenha realizado, disse Erico Veríssimo ao ler um de seus livros de contos: "Eu quisera ter mais tempo para lhe dizer o quanto gostei de seus *Os Mortos São Estrangeiros*, a começar pelo título. Santo Deus! Sua prosa, meu caro Newton, é duma precisão, duma concisão que me lembra Graciliano".

O velho Cascudo, olhos claros em doce carranca, conhecia a terra e seus viventes. Olhava o mundo do alto da cadeira de balanço, charuto sempre aceso, como se ele e tudo o mais estivessem como no verso de Bandeira, impregnados de eternidade. Não estavam, mas ele ganhou carinhosa biografia – *Câmara Cascudo: Um Brasileiro Feliz* – do amigo, jurista e escritor Diógenes da Cunha Lima (Editora Lidador). E Navarro teve a obra completa reunida em dois volumes pela Fundação José Augusto, de Natal (tel.: 084/2210342), com apoio da Federação das Indústrias do Rio Grande do Norte.

Efemérides trazem o risco da louvação acrítica, mas, ao mesmo tempo, oferecem a oportunidade de se fazer justiça. É uma questão de sinceridade e discernimento. De Câmara Cascudo já se insinuou que não teria ido além da compilação do anedotário das ruas. Não é o que pensam os melhores especialistas de cultura popular, como Marlyse Meyer, que o defende com firmeza. Ainda que sua obra contenha uma pitada de exagero – e do qual, gostosamente, deixa traços, pois nunca foi enganador –, ainda assim, Cascudo impressiona pelo volume de sua produção, cuidado teórico e beleza de estilo. Não se pode passar ao largo do seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954) e outros títulos que o fazem merecedor de respeito: *Vaqueiros e Cantadores*, *Jangada*, *Rede de Dormir*, *Literatura Oral*, *Superstições e Costumes*, *História da Alimentação no Brasil*. Diógenes da Cunha Lima entra no cotidiano do homenageado coletando dados biográficos, informações bibliográficas e flagrantes saborosos do homem e seu círculo de interesses e afetos. No ano do seu centenário, o primeiro viva a Cascudo foi dado por um discípulo; que venha agora a reedição da sua brasiliana folclórica.

Acima, Câmara Cascudo em sua biblioteca. Ao lado, Newton Navarro. À esquerda, os livros de homenagem

Também não se esqueceu de Newton Bilro Navarro que, entre a pintura e as letras, fez seu caminho. Aluno de Aluisio Magalhães e Cícero Dias, é um dos responsáveis pelo modernismo em artes plásticas no Nordeste. Parte significativa dessa obra está exposta na Fundação José Augusto. Chamam atenção os trabalhos de motivações nordestinas ou inspirados em poemas de Drummond e Bandeira. Mas o que é mais urgente fazer circular – porque é excelente e faz falta – é seu legado de ficcionista. Contos densos, concisos e crônicas leves. Cantos e narrativas dedicadas ao rio Potegi e ao mar. *Os Mortos São Estrangeiros* é uma dessas obras-primas (não a única: Carlos Drummond de Andrade gostava do conto *Boi Milonga*). A distribuição desses livros – de Diógenes e Newton – carece de mais dinamismo. Para que repercutam por aí o gesto superior da gente potiguar para com seus artistas e a cultura brasileira.

FOTOS PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO

O outono do fauno

A França homenageia o centenário da morte de Mallarmé

O outono em Paris, neste ano, é mallarmiano. E matizá-lo com as cores selvagens com que se paramentam as árvores das Tulherias ou do Jardim Luxemburgo remete secretamente à luminosidade sombreada do poeta-mago de quem se celebra o centenário da morte. Uma belíssima exposição no Museu de Orsay (*Mallarmé – Um Destino da Escritura*, até o dia 3 do mês que vem), que faz parte das homenagens, permite captar melhor as múltiplas facetas de uma personalidade complexa. Pois há, no mínimo, dois Mallarmés. Há, claro, o teórico da poesia pura, anunciador da modernidade, o músico sutil da palavra, autor de *L'Après-Midi d'un Faune* e de *Un Coup de Dés*... Mas se conhece menos o indivíduo charmoso, sensível e engraçado, que escrevia estrofes sobre os frascos de perfume de sua musa (a deliciosa Méry Laurent), o Mallarmé jogador que se divertia sobre os envelopes de sua correspondência, a redigir os endereços de seus amigos em versos. Também o pai abalado pela morte do seu garoto de 8 anos, que encontrou palavras simples e ternas para falar do seu desgosto em um conjunto que ficaria inédito durante sua vida, *Notes pour un Tombeau d'Anatole*. Esse texto e muitos outros, todos também desconhecidos, fazem parte da nova edição das *Obras Completas de Mallarmé*, um soberbo trabalho de crítica e de compilação cujo primeiro volume (1.500 páginas) acaba de sair na prestigiosa coleção *Pléiade*. A destacar que o Brasil esteve presente nessa série de homenagens francesas ao poeta, em particular na exposição *Os Ecos de Mallarmé*, em Sens, na Borgonha, onde ele viveu. Havia ali obras de Haroldo e Augusto de Campos, citados no belo catálogo editado para a ocasião. – FRÉDÉRIC PAGÈS, de Paris

De cima para baixo, *Annabel Lee* (Manet), *Retrato de Mallarmé* (Manet) e *A Barca de Mallarmé* (Morisot), quadros da exposição

No prefácio era o verbo

Escritores, pensadores e artistas assinam introduções a textos bíblicos

Doris Lessing entrou em pânico quando foi convidada para prefaciar o Eclesiastes para uma coleção de bolso dos 12 textos mais conhecidos da Bíblia: como ela iria escrever sobre algo tão comentado em tantas línguas, ao longo de tantos séculos, sem nunca ter lido uma palavra do texto? Não importa, a maioria dos leitores tampouco leu.

A coleção, chamada *As Palavras da Sabedoria*, da editora escocesa Canongate, propõe-se, justamente, a tirar dos teólogos o monopólio dos comentários sobre as Escrituras, recuperando seu valor como uma das grandes obras da litetatura de todos os tempos. Escritores e pensadores famosos de diferentes fés – ateus, agnósticos, humanistas, judeus e anglicanos – assinam as introduções baseados em suas experiências particulares. Há Louis de Bernières (*O Livro de Jó*), Will Self (*Apocalipse*) e até Nick Cave (*O Evangelho Segundo Marcos*), entre outros, assinando os prefácios. – MARIANA BARBOSA, de Londres

A coleção: de Doris Lessing a Nick Cave

FOTOS DIVULGAÇÃO

A lírica do artesão

Versos italianos de Cláudio Manuel da Costa saem pela Giordano

A editora Giordano está lançando *Lírica Italiana* (83 págs., R$ 10), edição bilíngüe dos poemas escritos em italiano pelo mineiro Cláudio Manuel da Costa (1729-1789). A tradução e as notas – eficientes – são de Pedro Garcez Ghirardi. Sua melhor poesia, no entanto, está mesmo escrita em português: foi um artesão de formação lusitana, mas voltado para a paisagem mineira, e conciliou a contenção do neoclássico com as pulsões do barroco. Essa *Lírica*, ainda que escrita em línguas estranhas ao poeta (italiano e italiano vertido para o português) serve como convite à sua obra maior. – REINALDO AZEVEDO

A SINTAXE QUANDO SUSTO

Novo livro de Manoel de Barros se agrega a sua obra como massa negativa: ao repetir o dito, diminui o que soma

Por Reinaldo Azevedo

O poeta do Pantanal – jamais pantaneiro – Manoel de Barros ameaça o leitor com uma "despalavra" bem convincente. Diante de uma poesia que parece buscar, antes de tudo, a originalidade e fazer-se de sustos à sintaxe, deixa, a cada poema, a suspeita de que se o leitor não gosta de seus versos é porque não foi fundo o bastante; ou porque não afinou a inteligência com sua sensibilidade única, com sua capacidade de peneirar sentidos novos entre os escolhos da natureza, o que ele parece fazer magnificamente. É tudo mais ou menos verdade. Mas por que, ao fim da leitura de seu novo livro, *Retrato do Artista Quando Coisa*, resta a sensação de que tudo aquilo já foi escrito, dito, "despensado"? Por que é impossível individualizar não apenas o livro como cada um de seus poemas? Por que a vontade, cheia de receios, de dizer um "desgostei", com o cuidado de não parecer grosseiro, insensível, de maus bofes com um autor que, afinal, só quer nos ensinar a lição das coisas?

Ocorre que *Retrato*... integra a obra de Barros como massa negativa: é a soma que subtrai. Procede-se a uma releitura. Tropeça-se em versos como "Insetos me desempenham", "Os silêncios me praticam", "Vou pertencer você para uma árvore" e por aí afora. O leitor poderia até se ver tentado a ensaiar um vôo de tuiuiú "quando crítico" e buscar um sentido especial para a torção a que o poeta submete sobretudo os verbos, quando o normal é que os tropos alcem substantivos e adjetivos a novos vôos de significação. Leia-se novamente e se verá que este é tão somente seu único recurso: submeter palavras a uma sintaxe do espanto e colher os efeitos do expediente.

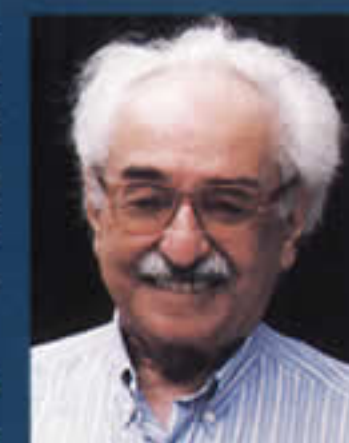
Quando a poesia brasileira chafurdava no pântano do grafismo ágrafo, Barros surgiu com uma ecologia da palavra que permitia ao verso respirar um ar renovado, embora já fosse possível suspeitar que ele não estabelecia senão o marco da singularidade, jamais o de um procedimento poético formal ou conteudístico que fizesse avançar as possibilidades da língua portuguesa em verso. O problema é que o poeta ficou encantado com seus poeminhas apassarinhados, amaneirou-se, encorujou-se nas facilidades de coisas como "Uma rã me pedra", um verso, diga-se, a que se segue um enorme rabicho explicativo (crime de lesa-poesia?): "A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa (...)".

O injustiçado crítico Silvio Romero pedia à poesia uma linguagem "corrente e fluida", um "estilo simples", "um verso espontâneo", ou, na expressão de Olavo Bilac (outro a quem não se deve o devido respeito), um verso que não mostrasse "os andaimes do edifício", que fizesse o artifício parecer a única forma de dizer o dito. A boa poesia havia de se parecer com um pensamento fluido; o pensamento fluido, com uma fala cristalina; a fala cristalina, com a boa poesia. A fingida simplicidade do cultíssimo Manoel de Barros se esgota nesse livro no roça-roça das sacadas verbais que são tanto menos pensamento quanto menos fluem.

Destaque-se a edição primorosa do livro, com capa e desenhos de Millôr Fernandes e uma distribuição espacial que privilegia os poemas, que correm sempre nas páginas ímpares, tudo, enfim, à altura dos novos tempos da editora Record e do prestígio de que goza Manoel de Barros, prestígio que passa, a partir de *Retrato*..., a carecer da devida correspondência em versos. Intimidade com a palavra ele tem, saber o que é um verso ele sabe. É chegada a hora de se libertar dessa cadeia de "despalavras" que procuram a ascese por intermédio do ínfimo e do desimportante. Como se tudo o que é pequeno e desprezível alcançasse o estatuto de moralmente superior.

Manoel de Barros

RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA

FOTO FERNANDO RABELO/DIVULGAÇÃO RECORD

O livro e o poeta: busca da ascese por intermédio do ínfimo e do desimportante

Retrato do Artista Quando Coisa, de Manoel de Barros. Ed. Record, 83 págs., R$ 14

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

Seção	Título	Autor	Referências	Tema	Por que ler	Preste atenção	Trecho	Capa
Ficção de língua estrangeira	**Trem Noturno** Companhia das Letras 144 págs. R$ 19	Martin Amis, talvez o mais conhecido e bem pago escritor inglês da atualidade, deve a sua fama a um talento indiscutível e a uma capacidade de autopromoção pouco comum entre os seus pares.	*Trem Noturno* sucede *A Informação*, romance que causou tumulto no meio literário londrino por tratar da amizade competitiva entre dois escritores e por causa dos supostos US$ 800 mil pagos ao autor como adiantamento, um recorde no país.	Um suicídio aparentemente sem motivos faz com que uma policial alcoólatra se depare com "algo novo", "nunca antes visto". É o primeiro livro do autor cuja história se passa inteira nos Estados Unidos.	Amis é dos poucos escritores capazes de tratar tanto de temas grandiloqüentes – armas nucleares, em *Einstein's Monsters* – quanto intimistas.	Sobre sua carpintaria literária, Amis costuma dizer que é capaz de "sacrificar qualquer coisa" por uma boa frase. *Trem Noturno*, como todos os seus romances, são deliciosas antologias do resultado dessa obsessão.	*"Cenas de crime a gente olha como quebra-cabeça nos jornais. Encontre as diferenças. E algo estava errado. O corpo de Jennifer era lindo – ninguém ousaria rezar por um corpo como aquele – mas algo estava errado com ele. Estava morto."*	Um difuso rosto feminino, o que sugere mistério e combina com o título.
Ficção de língua estrangeira	**Riso no Escuro** Companhia das Letras 201 págs. R$ 23	Romancista, poeta, memorialista, tradutor, Vladimir Nabokov é um artista que quase perdeu a biografia: é o autor de *Lolita*. Nasceu na Rússia, em 1899, mas passou quase toda a vida no Ocidente. Morreu em 1977 na Suíça.	Outras de suas obras em português: *Ada*, *Machenka*, *Pnin* (romances), *A Pessoa em Questão* (autobiografia), *Perfeição* (contos). A primeira edição brasileira de *Lolita* saiu em 1968.	O envolvimento amoroso e desmoralização de um burguês rico e culto por uma mulher mais nova, vulgar mas irresistível. O enredo, desde *Anjo Azul*, é óbvio: a diferença está no modo como é tratado.	Esse livro, de 1938, é quase um esboço de *Lolita*, publicado em 1955. Pode parecer herético, mas talvez seja melhor que a obra célebre. É mais conciso e cruel.	Nabokov é estilo, é o que conta e encanta. Não fosse ele, sobraria o roteiro para filmes discutíveis.	*"Conhecia o adultério de ler e ouvir falar, porque ele estava presente tanto nos mexericos e anedotas quanto nas óperas e poesias românticas. Mas simplesmente tinha a mais absoluta convicção de que seu próprio casamento era um vínculo muito especial, puro e precioso, que jamais poderia ser rompido."*	Confusa montagem de fotos. Para piorar, a capa se completa com um tipo de tarja de papel que se estraga rapidamente.
Ficção de língua estrangeira	**História da Noite** Editora Record 320 págs. R$ 27	Colm Tóibín nasceu na Irlanda em 1955. Seu primeiro romance, *The South*, recebeu o Prêmio Irish Times. Com o atual, que situa a ação fora do país, ganhou o E. M. Foster, da Academia Americana de Artes e Letras.	Antes de se dedicar à ficção, escreveu vários ensaios como *O Sinal da Cruz: Viagens na Europa Católica*.	O exílio, dentro de si mesmo, de um homossexual nascido na Argentina, mas de mãe inglesa, que, por sua vez, tentou criá-lo como um britânico exilado numa terra rude.	Tóibín faz parte da nova geração de autores e cineastas irlandeses que chamam atenção pela ironia dura com as misérias humanas decorrentes da política.	Como se adoece espiritual e fisicamente ao lado da mãe autoritária, saudosista e xenófoba ou adquirindo Aids na clandestinidade de uma sauna. O escritor trata esses fatos com a mesma intensidade.	*"Queria saber o melhor modo de explicar o peronismo para americano que nada soubesse a respeito da Argentina. Perón era um tirano, um ditador, um líder da plebe?"*	Uma composição com fotos não muito identificáveis para dar uma idéia de ambigüidade e sombras. A proposta pode estar certa, mas dispersa a atenção.
Ficção de língua estrangeira	**Emboscada no Forte Bragg** Rocco 160 págs. R$ 18	O cidadão Tom Wolfe é de Richmond, Virgínia, EUA. Já o excelente escritor despontou em 1965, na revista *Esquire*, e confirmou-se em 1970, na *New York Magazine*, com o artigo *Radical Chic*, que criou o chamado novo jornalismo.	Publicado originalmente em capítulos na revista norte-americana *Rolling Stone*, esse livro, relativamente curto, precede o lançamento de *A Man in Full*, a volta do autor ao romance extenso depois de *Fogueira das Vaidades*, seu maior sucesso.	Equipe de televisão arma cilada para soldados suspeitos de terem espancado até a morte um colega homossexual na conhecida base militar. Desse ponto de partida, surgem temas como preconceito sexual e imprensa sensacionalista.	Embora cultive uma imagem de dândi afetado, Wolfe é um dos jornalistas que conseguem chegar ao âmago neurótico da América.	No sotaque dos personagens interioranos. A tradução, um frágil esforço aproximativo, desvenda o lado primário do país, como Erskine Caldwell já fez em *A Estrada do Tabaco*.	*"Seu coração continuava martelando, mas não era mais de medo. Agora era a vez do ódio, límpido e antiquado, no ritmo normal do sangue."*	Estética de best seller. Um escritor do porte de Wolfe merecia um melhor tratamento.
Ficção de língua estrangeira	**As Irmãs Agüero** Record 300 págs. R$ 28	Cristina García é cubana de nascimento, mas deixou Havana aos três anos de idade, quando seus pais se mudaram para Nova York, onde foi criada.	Independentemente das reais qualidades, o livro recebeu o abraço protetor americano: apoio das fundações Guggenhein e Cintas e Prêmio National Book. Chorar por Cuba rende, mesmo que involuntariamente.	As vidas de duas irmãs, uma em Cuba, ligada ao regime, e outra que é comerciante nos Estados Unidos e casada com um anticastrista. Entre elas, entre tantas diferenças, a história trágica dos pais.	É romance engenhoso e comovente, que estabelece uma aliança factível entre o puramente novelesco e a realidade histórica concreta.	Como Cuba é, sempre, memória apaixonada. Cristina García poderia assinar a frase de Cabrera Infante: "Lá está a ilha, ainda a surgir entre o mar e o oceano. Lá está...".	*"Ignácio Agüero aguardou até o anoitecer, vigiando e esperando até um solitário falcão de cauda vermelha surgir voando no céu, acima deles. Depois, transportou a esposa por trinta e quatro quilômetros, até a aldeia mais próxima, e começou a contar suas mentiras."*	Engenhosa, mas não se compromete com o texto. Como a minibiografia da autora, na orelha do livro, que informa pouquíssimo.
Ficção de língua estrangeira	**As Piedosas** Companhia das Letras 158 págs. R$ 18	Federico Andahazi nasceu em 1963, em Buenos Aires, onde vive. É um escritor recente e de sucesso rápido. Seu primeiro romance, *O Anatomista*, de 1997, foi o mais vendido do ano na Argentina.	Psicólogo de formação, Andahazi explora temas ligados à sexualidade envolvendo personagens reais, cientistas ou escritores. A figura central de *O Anatomista* é o médico italiano Mateo Colombo, o descobridor do clitóris.	Duas irmãs presas a uma terceira por segredos monstruosos. Enredo típico de novelas de terror, mas com tratamento de quem, mesmo gostando do assunto, sabe manter uma inteligente distância.	É um livro de saboroso humor ferino, que ignora a realidade objetiva. Um tipo de literatura que a Argentina não oferecia desde Manuel Puig.	Na descrição de personagens que existiram, como Byron e Mary Shelley, e no clima do enredo. Tem-se a impressão de que, a qualquer momento, vai aparecer Max Schreck, o aterrorizante ator de *Nosferatu*.	*"Quando o secretário ia descendo para o salão, do patamar da escada deparou com um quadro de mau agouro: o recinto estava iluminado por um candelabro mortuário que brilhava fraco no centro da mesa. A cabeceira norte (...) era ocupada por Lord Byron, e a oposta por Percy Shelley (...)."*	De Angelo Venosa, sobre a foto de um animal indefinível. Sugere algo estranho ou ameaçador.
Ficção de língua estrangeira	**O Tempo do Descanso** Marco Zero 264 págs. R$ 29	O peruano Rodrigo Montoya é antropólogo e escritor, especialista em problemas específicos da vida rural de seu país: educação bilíngüe, cultura e direitos dos índios quéchuas. Esse é seu primeiro romance.	Montoya foi professor visitante no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. É colunista do jornal *La República*, de Lima.	Os Andes, fisicamente próximo, mas socioculturalmente outro mundo. Um universo misterioso ligado aos deuses da montanha, dividido entre magia indígena e relações sociais primitivas. Crenças e latifúndio, lado a lado.	A vastidão andina comove, e o Peru não é só Vargas Llosa. Há Montoya, José Maria Arguedas, Júlio Ramón Ribeyro e Miguel Gutiérrez.	Na grandeza desolada dos Andes e de sua gente. O imaginário quéchua tem seres fantásticos impressionantes, como os pishtacos (espécie de vampiros).	*"Tenho frio, muito frio. Tinham me falado tanto no frio dos Andes, mas nada do que me disseram descreve com exatidão, ou com suficiente aproximação, o que ele é na realidade."*	Com fotos da região, também é fria e pouco convidativa. Parece um estudo de geografia.
Ficção em português	**Variações Goldman** Rocco 308 págs. R$ 29	Escritor e jornalista, Bernardo Ajzenberg nasceu em São Paulo, em 1959. Autor dos romances *Carreiras Cortadas* (1989), *Efeito Suspensório* (93) e *Goldstein & Camargo* (94), além de contos editados em várias publicações.	Atualmente, é secretário de redação da *Folha de S. Paulo*, jornal em que publica resenhas literárias.	Intelectual paulista de forte identidade judaica observa suas perdas afetivas irreparáveis. Pressente o instante em que o réquiem invade o *allegro vivace*. A paternidade é um dos pontos da crise.	Impressiona como obra madura que ousa demonstrar afinidades com autores centro-europeus e judeus americanos.	Na música refletida na escrita, como se ela fosse a melancólica abertura das *Variações Goldberg*, de Bach, algo fora do tempo imediato, como um disco de Antonieta Rudge.	*"Eu estava sem graça, talvez enrubescido, mas, ao mesmo tempo, desfrutava uma espécie de descarga, um alívio imenso por ter-lhe revelado o meu segredo. Era uma confissão, a bem dizer."*	Nus feminino e masculino de William Turner. Tem cores e a contenção do romance.
Ficção em português	**Mentiras** Sette Letras 112 págs. R$ 16	Alexandre Salem Szklo nasceu em 1970. Descende de turcos e poloneses – uma rara mescla de povos –, e não deixa de ser simbólico que tenha nascido em Brasília, cidade-síntese do país. É formado em engenharia química.	É o seu quarto livro. O primeiro, *Brevidades Primaveris*, foi lançado em 1992, quando tinha 22 anos. Seguiram-se *O Dizer das Cousas* (94) e *Antônia* (96).	O do título: pessoas que se enredam e trocam brandas mentiras amorosas. Crêem nelas e as transformam em forma de viver. Verdades não consumadas, como diz o autor.	Salem apresenta-se com uma literatura de polainas, usando deliberadamente um linguajar antigo. Projeto estranho, mas revelando personalidade.	Nas situações, transcorridas na atualidade, mas com expressões dos tempos do capitão da cavalaria Rodrigo de Freitas Castro, o que deu nome à Lagoa carioca.	*"Quando a empregada, que passara o dia fora para ir ao médico, chegou e ele ouviu a porta rangendo, levantou a fronte do prato imediatamente, como um sapo a vigiar o percurso de um inseto, e pediu uma omelete."*	Abstracionismo geométrico em tom vinho. Pode ser um modo de retratar a mentira.
Não-ficção	**A Donzela-Guerreira** Editora Senac 248 págs. R$ 29	Walnice Nogueira Galvão, referência maior na crítica literária brasileira, é professora de teoria literária e literatura na Universidade de São Paulo. Nos últimos cinco anos, lecionou em universidades da França e Alemanha.	Pesquisadora de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, a autora dedicou-se à ambígua personagem Diadorim, presença enigmática em grande parte de *Grande Sertão: Veredas*, de Rosa.	A mulher combativa – real ou imaginária – ao longo dos tempos, que substitui a figura masculina ausente numa família ou comunidade. De Joana D'Arc às representações mitológicas gregas ou africanas, ela é personagem constante.	A donzela-guerreira, Iansã ou Simone Weill, ocupa largo espaço no tempo e nas culturas. Walnice Galvão faz teoria e análise com sabor de romance.	Na convivência de referências mitológicas, romanescas, lendárias e históricas num ensaio de fôlego sobre um tema original.	*"Quase toda sociedade organizada tem seu dia de Maria Cebola, quando, uma vez por ano, os papéis se invertem e as mulheres têm o direito de perseguir e agarrar os homens, como ocorre no Brejo Seco nas histórias em quadrinhos de Al Capp, onde mora Li'l Abner, o Ferdinando da versão brasileira."*	De Marina Nakada. Desenho branco de uma amazona medieval sobre fundo vermelho da guerra e do candomblé. Capta a imponência do tema.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados no site de **BRAVO!** *na Internet: www.revbravo.com.br no Universo Online*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel